وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

أدب الأطفال

من إيسوب إلى هاري بوتر



تأليف: سيث ليرر
ترجمة: د. ملكة أبيض



أدب الأطفال

من إيسوب إلى هاري بوتر



الإشراف الطباعي

م. ماجد الزهر

أدب الأطفال

من إيسوب إلى هاري بوتر

تأليف : سيث ليرر
ترجمة: د. ملكة أبيض

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة — دمشق ٢٠١٠

العنوان الأصلي للكتاب:

Seth Lerer

Children's Literature: A Reader's History, From Aesop to Harry Potter, The University of Chicago Press 2008



مقدمة المؤلف:

نحو تاريخ جديد لأدب الأطفال

وُجِد أدب الأطفال مذ وُجِد الطفل.

وقبل أن ينشئ جون نيوبري John New-bery مطبعته الأولى المكرسة لكتب الأطفال، كانت هناك حكايات تروى وتكتب للصغار؛ وكانت هناك كتب وضعت في الأصل للكبار، ثم أعيدت كتابتها أو عدّلت بما يناسب جمهور الصغار.

لقد رسخت التقاليد التربوية اليونانية والرومانية نفسها في قراءة الشعر والرواية وإلقائهما. وعاشت خرافات إيسوب ألفي سنة على رفوف المدارس والمنازل؛ وراح مفكرون من كوانتليان إلى جون لوك، ومن القديس أغسطين إلى د. سوس Seuss، يفكرون في الطرائق التي نتعلم بها أشياء عن لغتنا وحياتنا، عبر الأدب.

إن تاريخ أدب الأطفال لا يمكن فصله عن تاريخ الطفولة، لأن الطفل (أو الطفلة) يتكوّن من خلال النصوص والحكايات التي يدرسها، أو يسمعها، ومن ثم يعيدها.

إن تعلم القراءة يمثل خبرة حياة كاملة، ويحددها. وكما قال فرانسيس سبافورد F. Spafford في مذكراته الرائعة: «الطفل الذي بَنَتَهُ الكتب»: «نستطيع أن نتذكر القراءات التي أحدثت فينا تحولات. لقد كانت هناك أوقات

وقع فيها كتاب معين داخل عقولنا وهي على استعداد تام له، شأنه شأن محلول شديد الإشباع، وفجأة تغيرنا»(١).

والكتاب الذي أقدم له يتحدث عن هذه التحولات. إنه أكثر من سرد لأشكال الروايات أو فنون العرض. فهو يبين كيفية صنع المخيلة المتعلمة، ويظهر الأطفال وهم يجدون عوالم داخل الكتاب، وكتباً داخل العالم.

إنه يخاطب الأوساط المتغيرة للحياة العائلية والنمو الإنساني، والالتحاق بالمدرسة، ومجالات النشر والإعلان؛ تلك الأوساط التي يجد فيها الأطفال أنفسهم - فجأة أحياناً، ولا شعورياً أحياناً أخرى - قد تغيروا تحت تأثير الأدب.

وهكذا فإن كتابي هذا تاريخ لأدب الأطفال؛ ودراسة لأشكال القراءة التي مرّ بها الأطفال من العصور القديمة إلى العصر الحاضر. على أنه أيضاً تقرير عن حياتي الخاصة في القراءة، والتفسيرات النقدية التي أثارتها دراساتي الأدبية للنصوص المتعلقة بالطفولة.

ولكن ما الطفولة؟

لقد عمل الباحثون على كتابة تاريخ الطفولة منذ أن حاول فيليب آرييس Philippe Ariés تعريف شكلها الحديث.

فالطفولة - كما يرى فيليب آرييس - ليست صفة أساسية أو أزلية في حياة الإنسان، ولكنها فئة وجودية تشكلها العادات البشرية والخبرة التاريخية.

ويؤكد هذا العالم في كتابه «قرون من الطفولة Centuries of childhood - 1960»(٢) أن الفترات التاريخية التي سبقت العصر الحديث لم تكن تنظر للأطفال كما ننظر الآن. فالطفولة ظاهرة حديثة، لأن العصور القديمة كانت تتصف بإهمال الأطفال، أو باللامبالاة إزاءهم، أو حتى باستغلالهم.

---

(1) Francis spufford, the child that Books Built: A life in Reading (London: Faber, 2002). P. 9.

(2) Philippe Aries, Centuries of childhood: A social History of family life, trans. Robert Baldick (New York: Knof, 1962).

ومع أن رأي آريس أفاد في التخفيف من العاطفية التي ترافق العمل مع الأطفال، إلا أنه لقي معارضة من علماء بارزين بيّنوا وجود شروط ثقافية مختلفة للطفل عبر التاريخ. والطفولة - كما يقولون - ليست من اختراع المحدثين، بل هي فئة متغيرة تأخذ معناها من علاقتها بالمراحل الأخرى للنمو، وبالحياة العائلية. فاليونان، والرومان، والبيزنطيون والأنكلوسكونيون وحركات عصر النهضة، والثقافات الثورية... هؤلاء جميعاً كانت لديهم مفاهيم محددة بوضوح حول الطفل، وكانت لهم بالمقابل معايير لأدب الأطفال.

فالأطفال، كما يقول «ماركس وارتوفسكي Marx Wartofsky»، فيلسوف القرن العشرين هم «ما يَعدّه الآخرون وما يَعدّون أنفسهم كذلك، خلال اتصالهم الاجتماعي وتفاعلهم مع الآخرين»[١].

وهكذا فإن أدب الأطفال يتمثل في الكتب التي يجري تداولها في الطفولة، تلك التي تنمي التواصل الاجتماعي، والتي تعلّم وتبهج، خلال تفاعلها مع القراء...

وهذا الكتاب يعرض تاريخاً لما سمعه الأطفال وقرؤوه: قصصهم، أناشيدهم، ألعابهم، المراجع التي تم تأليفها حول هذه الموضوعات، أو التي جرى تكييفها للقراء من أعمار مختلفة. مما جعلني أميز بين ما كُتِب خصيصاً للأطفال، وما قرأه الأطفال بغض النظر عن الغرض الأصلي للكاتب.

وهذا التاريخ الذي أكتبه هو تاريخ استقبال ومستقبِلين. وربما كانت أفضل طريقة لإيضاح موقفي هي النظر في كتب الأطفال نفسها.

في بداية كتاب «أنطوان دوسانت اكسوبري» «الأمير الصغير»، يذكر الراوي أنه رأى، حين كان في السادسة من العمر، صورة لثعبان كبير يبتلع حيواناً. ويتذكر «فكرتُ طويلاً...» ورسم ذلك بنفسه. وحين أظهر الرسم للكبار وسألهم ما إذا كانت الصورة قد أخافتهم، أجابوا: «ولماذا يخافون من صورة قبعة؟» وبالطبع لم يكن ذلك قبعة ولكن ثعباناً كبيراً يهضم فيلاً.

---

(1) Marx Wartofsky, "The child's construction of the world and the world's construction of the child: from Historical epistemology to Historical psychology", in: The child and other cultural inventions, ed. F.S. Kessel and A. W. Sigel (New York: Praeger, 1983). P. 190.

أعاد الصبي رسم الصورة ليظهر ما بداخلها، ولكن الكبار لم يتأثروا بها. وكرر الأمر مرات دون فائدة. وأخيراً أقلع الطفل عن مهنة الرسام الفنان قائلاً إن الكبار لا يفهمون شيئاً، ومن المتعب للصغار أن يفسروا لهم الأشياء دائماً.

إن الفئات المختلفة من القراء يمكن أن ترى أشياء مختلفة، وما يراه الكبار أشياء عادية يمكن أن يتحول في مخيلة الصغار إلى أشياء خارقة. هذه القصة تمثل نوعين من قراءة الأدب. فإما أن ننظر إلى ما يبدو لنا كقراء، وإما أن ننظر إلى ما يعنيه الكاتب. والشخص ضعيف المخيلة سيرى دائماً العادي في الغرائبي، أي أنه سيرى قبعة فيما يمكن أن يكون ثعباناً يهضم فيلاً. لذلك كان جزء من التحدي الذي يواجهه الناقد الأدبي يتمثل في الموازنة بين نية المؤلف واستجابة القارئ. ولكن الجزء الآخر من التحدي الذي يواجهه ناقد أدب الأطفال يتمثل في الاعتراف بأن النصوص قابلة للتحول، وأن المعنى يتغير، وأن الجماعات المختلفة من القراء يمكن أن ترى أشياء مختلفة، وأن ما يراه الكبار على أنه أشياء من الخبرة العادية يمكن أن يتحول في مخيلة الأطفال إلى تألق خارق.

يرى بعض القراء في أدب الأطفال رفاً من القبعات: كتباً تعليمية، عملية، مفيدة، تدفئنا أو تقينا من تقلبات الطقس. أما أنا فأرى أن أدب الأطفال عالم من الثعابين: أشياء مغرية تعيش تحت السطح، ويمكن أن تبتلعنا. وقد صادفت كتباً ابتلعتني، على غرار «الأمير الصغير».

وكتابي هذا مملوء بالحيوانات، سواء أكانت كائنات تملأ مجموعة إيسوب، أو تعمر الجزر والقارات التي امتدت إليها مخيلة الاستعمار وأساطيله.

ولكن كتابي ممتلئ أيضاً بالقبعات من غطاء رأس الماعز في «روبنسون كروزو» إلى الغطاء المخطط بالأحمر والأبيض الذي لا يكاد يغطي مراوغات الهر الشهير للدكتور سوس.

إن كل عنصر يتعرض لتفسير، وكل عنصر يمثل اختباراً يكشف نوعية القارئ. وهناك عمل شديد الحداثة في النقد الأدبي أبرز هذه الاختلافات، فقد تراجعت الدراسات التي تركز على نوايا المؤلفين خلال العقود الثلاثة الأخيرة

أمام تواريخ المستقبـــِلين، تلك التي تظهر أن معنى العمل الأدبي يكمن غالباً في الطريقة التي يُستخدم بها، أو يجري تعليمه، أو قراءته، أو الاقتباس منه، أو حتى نقله أو بيعه.

وقد لخصت الناقدة «فيكتوريا خان Victoria Khan» في منتصف ثمانينيات القرن الماضي، هذه المقاربة بقولها: «إن هدف الدراسات الأدبية يجب ألا يكون تفسير النصوص، بل دراسة مواضعات التفسير المتفق عليها، وبالتالي مواضعات إنتاج النصوص واستقبالها في الفترات التاريخية المختلفة»(١).

فتاريخ أدب الأطفال يقدم سرداً لمواضعات تفسير النصوص واستقبالها في الفترات التاريخية المختلفة. ولكن الأعمال نفسها تركز على موضوعات تجمع بينها قواسم مشتركة في الغالب.

ففي معظم الأحيان يقوم الكتاب بتعليم الطفل فنون القراءة. وقد يسرد قصصاً حول إنتاجه، أو ربما يدلّنا إلى كيفية تحويل حياتنا الخاصة إلى كتب ونصوص. وما يميز العديد من الأعمال التي أدرسها هنا هو بالضبط هذا التعليم في طرائق إعطاء المعنى للإشارات والرموز والحروف والحياة.

إني أرى نفسي مفتوناً بتحولات الكتب الرئيسية والكتّاب الكبار عبر الزمن. فمسيرة خرافات ايسوب، على سبيل المثال، تكتب في الغرب تاريخاً للتربية، والحياة العائلية، واللغات، والترجمات، والمخطوطات، والمطبوعات، وحتى التقنيات الرقمية.

واستقبال روبنسون كروزو لـِ «ديفو Defoe» وإعادة كتابته أيضاً، يوضح الرؤى المتغيرة للمغامرة والتخيل، لا في البلدان الناطقة بالإنجليزية ومستعمراتها فحسب، بل في أوروبا، وآسيا، والأمريكتين.

واستمرت المدرسة مسرحاً لأدب الأطفال من العهود القديمة اليونانية والرومانية إلى العصر الحالي:

---

(1) Victoria A. Khan, "The Figure of the Reader in Petrarch's secretum" PMLA 100 (1985) P. 154.

فالقديس أوغسطين يتذكر في «اعترافاته» كيف كان عليه حفظ أجزاء من «الإنياده» حين كان تلميذاً.

ومدارس العصر الوسيط وعصر النهضة، كانت منشغلة بإيسوب وخرافاته؛ وفتيات القرن الثامن عشر كن يحصلن على خبرتهن من كتاب «ساره فيلدنغ» «Sarah Fielding» «المربية The Governess»، الذي حمل العنوان الفرعي «أكاديمية الأنثى الصغيرة».

والصِبية من «توم براون Tom Brown» إلى «هاري بوتر Harry Potter» كانوا يجدون مغامراتهم المسرفة في الخيال في الصف، أو المكتبة، أو الملعب.

لقد وجدتُ خلال هذه القصص صوراً وعبارات تطبع لحظات محددة في التاريخ الأدبي: قوائم وأدِلّة، على سبيل المثال، سيطرت، كما يبدو، على كل شيء من مقتطفات هوميروس في أوراق البردي اليونانية، إلى أبجديات العصر الوسيط وعصر النهضة، إلى قوائم روبنسون كروزو، إلى محتويات «الغرفة الواسعة الخضراء» في «ليلة سعيدة يا قمر Goodnight Moon»...

إن العديد من كتب الأطفال في القرن العشرين تُعلِّم فكرة تنظيم القوائم. أليست «ليلة سعيدة يا قمر» دليلاً لأشياء، أو قائمة بصفات واقعية أو خيالية تشير إلى تقدم المساء والانتقال إلى النوم؟

وإذا كان أدب الأطفال مملوءاً بالقوائم، فهو ممتلئ أيضاً بالمسرح، على ما يبدو. وقد كانت غرفة الصف من أيام القديس اغسطين إلى شكسبير، مكاناً للأداء المسرحي، نظراً لأن الصبية كانوا يحفظون نصوصاً كلاسيكية، ومناقشات خطابية، ويلقونها، ويمثلونها أمام المعلم.

وكانت ملاعب الرُكبي، أو ميادين المعارك في إفريقيا، في القرن التاسع عشر، مسارح كبرى لمخيلة الشبان. كما أن الشابات كن يُقِمن عروضاً مسرحية. ولكن الجمهور هنا كان في معظم الأحيان سلمياً عائلياً وليس حربياً.

كان المشهد المسرحي يأسر أغسطين الشاب. ولكنه كان يأسر أيضاً الشابة لويزا ماي الكوت Louisa May Alcott التي كانت تطمح إلى حياة التمثيل، وبدأت كتابها «نساء صغيرات» بمسرحية صغيرة أخرجتها الأخوات مارش.

وفي الثلاثينيات من القرن العشرين غنى «نويل كوارد Noel Coward» «لا تضعي بناتك على المسرح، يا سيدة ورثنغتون». ولكن يبدو أننا فعلنا ذلك دوماً.

إن جزءاً من اهتمامي هنا يكمن في الطرائق التي يُمثّل فيها طفل الأدب أمام الآخرين.وإذا كان هناك مسرح للأطفال، ولا سيما في العصر الحديث، فإنه يدين بشكل كبير لشكسبير. ومسرحيات مثل «حلم ليلة صيف»، وشخصيات مثل «جولييت» و«اوفيليا» كان لها أثر كبير في صنع أدب الأطفال، منذ منتصف القرن التاسع عشر.

لقد كان العالم مسرحاً، ولكنه كان أيضاً كتاباً، وعلى الأخص كتاباً للطبيعة.

فقد كانت المؤلفات من العصر الوسيط، عن الحيوانات، والنباتات، والأحجار الكريمة، تقدم أدلّة مصورة عن مخلوقات الله. وكان كل عنصر يصوَّر، ويُشرح، ويشار إلى المعنى الأخلاقي الذي يستخلص منه.

وقد أحدثت الاكتشافات الكبرى في القرنين السابع عشر والثامن عشر صلات خيالية جديدة، وفتحت خطوطاً للمواصلات عبر الكتب. فهناك خط مباشر من جزيرة روبنسون كروزو إلى كتاب «حيث توجد الأشياء المتوحشة Where the Wild Things are» لِـ «موريس سنداك M. Sendak».

وفي القرن التاسع عشر، كان لعمل تشارلز داروين أثر عميق في سرديات الطفولة.

هل يتطور الأطفال الآن؟

وهل يمكنهم العودة إلى الوراء (إلى عكس ما هم عليه) إذا تُرِكوا لطبيعتهم من دون ضبط؟

ومن يعرف ما إذا كانت ستظهر أنواع جديدة، وأين؟

ومن «تشارلز كنغسلي Charles Kingsley» و«إدوارد لير Edward Lear» مروراً بـ «روديارد كبلنغ Rudyard Kipling» و«هـ. ج. ويلز H. G. Wells» إلى «د. سوس Dr. Seuss»، تحولت الدهشة اللامتناهية بشأن العالم إلى مخلوقات جديدة، ومغامرات جديدة، وحدود جديدة للنمو.

إنني لغوي، من حيث الاختصاص والمهنة، عالم بتاريخ الكلمات وأساطير العصر الوسيط.

وقد وجد فقه اللغة (الفيلولوجيا) طريقه أيضاً إلى المخيلة الأدبية للأطفال، من حكايات الجن لدى «الأخوين غريم Grimm»، مروراً بـــ «توكيين Tolkien» و«لويس نارنيا Lewis Narnia» إلى «فيليب بولمان Philippe Pulman». ذلك أن تقليد حكايات الجن يشكل جزءاً لا يتجزأ من التقليد اللغوي.

لقد بدأ الأخوان غريم بجمع حكاياتهما بصفتها جزءاً من مشروع كبير يتمثل في تغطية مصادر الثقافة اللغوية والأدبية الألمانية؛

ووجد توكيين، العالِم بأصول اللغة في أكسفورد، مصادر مفرداته السحرية في جذور اللغة الإنجليزية.

ففي المعاجم غموض في المعاني، وحكايات الجن والقصص الشعبية تشارك في مشاريع البحث الوطنية الواسعة التي تتصور وجود طفولة للشعوب الأوروبية.

لقد كان فقهاء اللغة صناعاً للمعاجم، ولكنهم كانوا أيضاً مؤرخين للأدب. وأي تاريخ أدبي (مثل أي معجم) يجب أن يقرر ما يجب إدراجه، وما يجب إهماله؛ ما يجب التركيز عليه وما يجب إبقاؤه في الظل.

في زمن سابق، كانت الكتب التاريخية، مثل كتابي هذا، تطمح إلى الشمولية، أي إلى أن تروي قصة التطور أو التقدم بإعطاء نفس الأهمية لكل فترات ذلك التاريخ.

هذا الزمن مضى إلى حد كبير بالنسبة لمؤرخي الأدب. والسرد الملحمي التقليدي للتطور أو التقدم حلَّ محلَّه مجموعة من المقتطفات، ونصوص فردية، وتحليلات محلية. وأعمال مثل «تاريخ جديد للأدب الفرنسي»، و«تاريخ جديد للأدب الألماني»، جزَّأت السرد إلى مداخل متميزة بحسب السنين، مع التركيز إما على النصوص، أو على الأحداث، أو على المؤلفين.

وهذه المقاربة تناسب منعطفاً جديداً في التاريخ الأدبي لا يتوقف عند الأعمال القيمة فحسب، بل يولي اهتماماً للتعابير الشعبية، والتواريخ التقنية، والتقارير الشخصية أيضاً.

وهذه المقاربة تعترف أيضاً بأن دراسة تاريخ الأدب تبقى تجربة لاستخلاص معنى سردي للحظات متفرقة في حياة القراء، والكتّاب، وكتبهم، أكثر منها دراسة للتقدم نحو هدف.

لقد كتب «دنيس هولييه Denis Hollier» ناشر «تاريخ جديد للأدب الفرنسي» يقول: يصعب القول أين يبدأ الأدب وأين ينتهي... إن الأدب يريد أن يكون كل شيء...

ونتيجة لذلك فإن السؤال اليوم لم يعد ما الأدب؟ ولكن: ما الذي ليس أدباً؟»[1].

وخلال زمن طويل، ما لم يكن أدباً كان الزائل، والشعبي، والنسائي، والطفولي.

كانت تواريخ الأدب الوطنية تميل إلى تجاهل النساء الكاتبات، والاستخفاف بدور الأعمال الشعبية أو الفولكلورية، وتضع جانباً أعمالاً متداولة بشكل كبير لأنها ليست على مستوى المؤلفين المشهورين.

وكرد فعل على هذه التقاليد المتشددة، سارت تواريخ أدب الأطفال في الاتجاه المعاكس، فقامت بالتهليل بدلاً من التحليل، وعمدت إلى وضع قوائم شاملة بدلاً من التمييز.

هناك معنى يحصل عليه المرء خلال قراءة الكم الهائل من تواريخ أدب الأطفال ونقده، وهو أن هناك حقيقة ثمينة ضاعت منا إلى الأبد؛ كما لو أن البحث النظري والشك الذي اتسم به العالم الحديث حجب عنا الرؤية الكلية وجعلنا غرباء عنها. وحين نسعى لاسترجاع براءة الطفولة فإننا نبحث عن عصر ذهبي لأدب الأطفال.

---

(1) Denis Hollier, "On writing Literary History" New History of French Literature, P. XXV.

وبالرغم مما قد تقوله لنا تواريخ من هذا القبيل، فإنه ليس هناك عصر ذهبي واحد؛ ولا توجد لحظة كان فيها أدب الأطفال أفضل وأكثر دقة أو جدوى منه في أية لحظة أخرى.

إن أدب الأطفال ليس فئة نموذجية، يستطيع عصر ما أن يصل إليها، وعصر آخر أن يفقدها. إنه، بدلاً من ذلك، نوع من النظام تتحدد قيمته الاجتماعية والفنية من خلال علاقات تقوم بين من يصنعه، ويسوّقه، ويقرؤه.

ما من عمل واحد في أدب الأطفال يتصف بالكمال؛ على أن هناك أعمالاً بلغت مكانة متميزة من خلال مشاركتها في نظام من القيم الأدبية. ولا تتمثل المشكلة في سبب كون «أليس في بلاد العجائب»، على سبيل المثال، أفضل نوعاً من كتب «السيدة موليسورث Mrs Molesworth»، أو لماذا لم تصل الأعمال العديدة التي قلدت روبنسون كروزو لِـ ديفو إلى مرتبة نموذجها الشهير؟

المشكلة هي كيف تُجري الفترات المتتالية تعريف أدب الكبار والصغار، وكيف تستقر بعض الأعمال، ويحتل بعض المؤلفين مكاناً في المنازل، والمدارس، والمجموعات الشخصية، والمكتبات، في عصر ما.

وإذا كان تاريخي لأدب الأطفال يبنى على الاهتمامات الثقافية والنظرية الراهنة، فإنه يتكلم أيضاً عن التجارة.

لقد كانت هناك تجارة في كتب الأطفال حتى قبل أن ينشئ نيوبري مكتبته في أواسط القرن الثامن عشر. وكان الخطاطون، والطابعون، والناشرون يدرجون كتب الأطفال في سجلاتهم (ومما يجدر ذكره أن حكايات ايسوب كانت من أوائل المجلدات التي كان يطبعها كل طابع تقريباً في جميع أنحاء أوروبا). وقد بنى نيوبري قائمة كتب الأطفال عنده على النظريات التربوية لجون لوك. وحافظت تجارة كتب الأطفال في بريطانيا وأمريكا على الأسس نفسها خلال عقود عديدة.

وفي فرنسا عُدَّت مدينة روان مركزاً لكتب الأطفال في القرن الثامن عشر. وفي أواخر القرن التاسع عشر وضعت مؤسسة بيير جول هتزل Pierre – Jules Hetzel معياراً لتأليف كتب الصغار وتسويقها.

(وهتزل هذا هو الذي نشر كتب جول فيرن، والكساندر دوماس، وأخرج الترجمة الفرنسية لكتب «آيفنهو Ivanhoe» لـِ «سير والتر سكوت Sir Walter Scott»، و«آخر الموبيكانز Last of the Mobicans» لـِ «جيمس فينيمور كوبر James Fenimore Cooper».

وفي أمريكا أنشئت المكتبات العامة، وأعلن عن تخصيص جوائز لأدب الأطفال. وحين أصبح كتّاب الأطفال محكَّمين في الذوق والثقافة أصبح أدب الأطفال تجارة عامة.

إن كتب الأطفال تمثل الآن أكثر مجالات الطباعة ربحاً، ووسائل الإعلام التقليدية والحديثة تجعل من القرّاء الصغار السوق الأول للكتابة التخيلية.

لقد أشار علماء السكان الأوروبيون والأمريكيون إلى ارتفاع عدد الأطفال في سن الدراسة مما يعني اهتماماً موازياً لدى الأهل بالكتب الضرورية للقراء. ولا يمر يوم لا أقرأ فيه عن إعادة اكتشاف كتاب كلاسيكي أو كاتب قديم، وتكييفه لجمهور الصغار.

هذه الملاحظات تكشف أيضاً عن أن كتب الأطفال تتخذ أهمية متزايدة، ليس لدى الكتّاب والقرّاء فحسب، ولكن لدى بائعي الكتب، وأصحاب المكتبات العامة، ودور النشر أيضاً.

إن تاريخ أدب الأطفال في القرن العشرين هو، إلى حد كبير، تاريخ هذه المؤسسات أيضاً: تاريخ الجدل حول جمهور القراء، ومدى مناسبة الكتب، والميداليات، والجوائز، بصورة تعكس الاهتمامات الاجتماعية، والحاجات التجارية.

إن تاريخ القراءة هو تاريخ للتدريس أيضاً. وأدب الأطفال يمثل حالياً مقرراً دراسياً. وبدءاً من ١٩٧٠، ومع إنشاء مجلات مثل «أدب الأطفال» في جامعة ييل، و«الأسد ووحيد القرن» في جامعة جون هوبكنز، غدا أدب الأطفال موضوع دراسة نظامية وبحث متخصص.

ويعود بعض هذا التقدم إلى الأساليب الجديدة في التاريخ الاجتماعي لتلك الفترة. فقد سار «تاريخ الأسرة» بصورة موازية مع تركيز الجيل الأول من النساء الباحثات على الكشف عن كُتّاب لا يخضعون للقواعد التقليدية، وعلى

كتابة السرديات الدبلوماسية التقليدية على شكل قصص عن العلاقات الأسرية[١].

إن الكاتبات اللواتي عانين من الإهمال التاريخي كُنَّ في الغالب كاتبات حول الأسرة، وأحياناً كاتبات وجامعات لأعمال خيالية وتربوية حول الأطفال.

وحين بُدِئ بفهم الأمومة بصفتها نوعاً من العمل، جرى تقدير أفعال مثل رواية القصص، أو كتابة الكتب، أو إمتاع الأطفال وتعليمهم، على أنها نوع من التأليف.

هذه التطورات في التاريخ الاجتماعي كان لها أثر عميق في اتجاهات الدراسة الأكاديمية لأدب الأطفال.

لقد كتب «جاك زايبس Jack Sipes»، وهو أحد النقاد الكبار في هذا المجال، يقول: «كانت معظم الكتب العلمية حول أدب الأطفال قبل 1972 تميل إلى أن تكون قصصاً أدبية لطيفة تُمجِّد الطبيعة الخيرة والنوايا الطيبة للآخرين، باستخدام طرائق وضعية وأيديولوجية ملائمة. إلا أن الدراسات الحديثة بدأت تتعمق في الدوافع الخفية لأدب الأطفال، وتستكشف العوامل الاجتماعية - السياسية - النفسية لهذا الأدب»[٢].

هذا التحليل الذي كتبه زايبس عام 1990 في نهاية عقدين من القلق النظري والسياسي يلاحظ وجود جهود ثورية لدى المدارس النقدية المختلفة، في دراسة أدب الأطفال تقف في وجه الاتجاه السياسي المحافظ في أمريكا وأوروبا.

وبعد عقدين من الزمن، كان من الممكن للمرء أن يلاحظ أن أدب الأطفال بصفته مقرراً دراسياً لا يعكس الاهتمامات النظرية للباحثين فحسب، بل المناورات التقنية لثقافة الإعلام أيضاً.

إن دراسة أدب الأطفال هي من الدراسات الثقافية، ليس من حيث أنها تستعير طرائق التحليل الأدبية، والاجتماعية، والاقتصادية فحسب، بل لأنها يمكن أن تخدم بصفتها اختباراً لأطروحات النقد الثقافي الراهن.

---

(1) Christian Robin, ed., Un editeur et son siecle: Pierre – jules Hetzel (1814-1886) (Saint Sebastien: Societe Crocus, 1988).

(2) Jack zipes, "Taking political stock: New Theoretical and critical Approaches to Anglo – American Children's literature in the 1980's". The lion and the unicorn 14 (1900).

لذلك نرى أن مادة أدب الأطفال تزدهر في الدراسات الأكاديمية حالياً. وغرض هذا الكتاب سيكون توفير مرجع لبحوثه، وتشجيع قيام دراسات لاحقة. هناك غرض آخر لهذا التاريخ الجديد لأدب الأطفال، ألا وهو إعادة تنظيم ما أصبح يشكل المحور الناطق بالإنجليزية لدراسة أدب الأطفال. فقد وجدت جميع الثقافات طرائق للكتابة لأطفالها: العصور القديمة، والعصر الوسيط، وعصر النهضة في أوروبا؛ والدول الحديثة، والمجتمعات ما قبل الصناعية. ولكن يبقى هناك شيء فريد بشأن التقليد الناطق بالإنجليزية.

إن اهتمام جماعة المتطهرين «Puritans» بالطفولة - أو بمستقبل العائلات، ومسألة الظروف الروحية للطفل، وتعليم القراءة والكتابة والكتاب المقدس - هذا الاهتمام تضافر خلال القرن الثامن عشر مع نظريات جون لوك حول رعاية الأطفال والتزامه الفلسفي، في التركيز على دراسة التنشئة والتربية لإيجاد مكان متميز للأطفال وكتبهم في التاريخ الأدبي الإنجليزي.

كما أنشأ «جون نيوبري John Newbery» مطبعته الأولى المكرسة لتوفير كتب الأطفال في إنجلترا في منتصف القرن الثامن عشر.

وحين أطل القرن التاسع عشر كان بائعو الكتب الإنجليز والأمريكان يوظفون استثمارات كبيرة في تسويق حاجات العائلات. وكانت الثقافة الأدبية الأمريكية قد طوّرت استقلالاً عن الماضي المرتبط بالإنجليز، وأصبحت الطفولة ونمو الأطفال موضوعات رئيسة في العديد من الروايات والمسرحيات والقصائد، حتى ولو لم تكن مقدمة خصيصاً لجمهور الأطفال.

وفي أواخر القرن التاسع عشر، ظهرت نظرية داروين في التطور، ونشأت إمبراطورية بريطانية استعمارية، وأدى ذلك إلى إدخال موضوعات جديدة على الأدب الإنجليزي الموجه للأطفال: مسائل في النمو البشري، مبادئ في العلاقات السياسية بين المستعمِر والمستعمَر،نظريات عن هوية الأعراق. وكل هذه أصبحت موضوعات لِكَمٍّ متعاظم من الكتابات الموجهة لتعليم القراء الصغار وتسليتهم.

في إطار تاريخ أدب إنجليزي من هذا النوع، تكون للكتابات الموجهة للأطفال، وحول الأطفال، مكانة فريدة حين تقارن مع تقاليد أوروبية أخرى.

ولكن ذلك لا يعني أن الثقافات الأخرى لم تكن لديها كتب للأطفال.

ففي ألمانيا على سبيل المثال، أثارت كتب الأخوين غريم اهتمام اللغة الألمانية بالوظيفة الاجتماعية لكتب الأطفال، وأنشئت مؤسسات لتشجيع أدب الأطفال قبل مثيلاتها في إنجلترا وأمريكا. كما أن «الكتاب الفرنسي للأطفال والفتيان» مثّل فئة معترفاً بها ضمن أنواع الكتب المنتجة منذ القرن الثامن عشر. والدراسات الفرنسية الأكاديمية والنقدية حول هذه الكتب سبقت «بابار» أو «جول فيرن».

والواقع أن أول دراسة كبرى حول تقاليد أدب الأطفال بعد الحرب العالمية الثانية، كانت من وضع كاتب في الأدب الفرنسي اسمه «بول هازار Paul Hasard».

أما في البلدان الاسكندنيافية فإن «هانز كريستيان أندرسون Hans Christian Andersen» شارك في تقليد أكثر اتساعاً من الخرافات، وقصص الجن، وكتب الأطفال.

وفي العقود الأخيرة من القرن العشرين، عمل اليابانيون في الرسوم المتحركة وأثاروا مخيلة الأطفال، حتى أنه يصعب التفكير حالياً في كتب الأطفال، وأفلامهم، ورسومهم المتحركة، دون رؤية صور من «بوكيمون» أو أعمال لـــ «هاياو ميازاكي».

وأقول بصورة موجزة إن أدب الأطفال أدب عالمي. وتاريخه يحتاج إلى كتاب آخر، بطول هذا الكتاب على الأقل، للإحاطة بجميع تحولاته.

أما ما يمكن لهذا الكتاب أن يقدمه في النهاية، فهو لمحة عن الحياة الأدبية للأطفال في العصور القديمة، لأنني بطبيعتي باحث، وقد أطلعت على طرائق أكاديمية في مقاربة آداب الأطفال.

لقد اكتشف في المدينة المصرية البيزنطية انتينوبوليس Antinopolis لوح خشبي يعود إلى حوالي القرن الخامس الميلادي يتضمن نصاً باليونانية يقول: «الحروف هي البداية الكبرى للفهم»[١].

(1) Raffaella Gribiore, Gymnastics of the Mind: Greek Education in Hellenistic and Roman Egypt (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2007) pp. 39-49.

هذا ما اعتقدته دوماً، واتبعت هذا الاعتقاد خلال كتابة هذا التاريخ لأدب الأطفال. ولكن الاعتقاد لا يكفي، فهناك شواهد عليه.

فتَحْتَ هذا النص، وقَّعَ المعلم اسمه، وتحت ذلك التوقيع حاول تلميذ أن ينقل سطر المعلم، بتهجئة سيئة وخط مضطرب...

هذه الطريقة في تعلم الكتابة اتبعها كثيرون منذ ذلك الوقت وربما قبله.

فبعد ذلك بألف وخمسمائة عام تقريباً، يتذكر «فريدريك دوغلاس Frederick Douglass» في سيرته الذاتية، كيف تعلم الكتابة بنقل الحروف بين أسطر كتابة معلمه الشاب[١].

لقد بدأتُ حياتي الأكاديمية دارساً للعصر الوسيط، ثم انتقلتُ إلى تاريخ أدب الأطفال. وهذا الانتقال يبدو لي منسجماً من الناحية الثقافية.

فالعصر الوسيط الأوروبي كان مهتماً، بطريقة أو بأخرى، بطفولة المسيح وتأثيرها الكبير. كما كان ممتلئاً بقصص طفولة القديسين ذكوراً وإناثاً. ويلاحظ أن مؤرخي عصر النهضة والتنوير نظروا إلى العصر الوسيط في أوروبا على أنه زمن طفولي: نوع من النشأة الثقافية في تاريخ الغرب، تولدّت منها صور حديثة. ويلاحظ أيضاً أن المربين في القرنين السادس عشر والسابع عشر نظروا إلى ملامح مثل القداسة والرومانسية على أنها سمات طفولية.

والانتقال من هذه النظرة إلى أدب الأطفال نفسه يمثِّل خطوة صغيرة. فقصص العاطفة والمغامرة شكّلت مخزونات كتب الأطفال للبنين والبنات، لا لأن هذه القصص كانت عاطفية أو بطولية فحسب، بل لأن الرجوع بالأدب الموجه للأطفال إلى فترة تاريخية مبكرة، يجعل «ما قبل المعاصرة» أساساً لفهم أدب الأطفال المعاصر.

ولكن دور ثقافة العصر الوسيط في تاريخ أدب الأطفال أكثر تعقيداً. وببعض التعمق نجد أن أشكال أدب الأطفال التي ظهرت في العصر الحديث

---

(1) Frederick Douglass, the life and times of Frederick douglass (new York: Bonaya Books, 1962), p. 93.

تعود لزمن سابق، لأنها تحافظ على تقنيات المجاز، والخرافة الأخلاقية، والرومانسية، والرمزية. هذه الأساليب السردية الأساسية في آداب العصور القديمة، والعصر الوسيط، وعصر النهضة، جرى التخلي عنها، بل ورفضها من قبل منظري الأدب، وممارسي الشعر والرواية في عصر التنوير. وبدلاً منها، جرى تبني الواقعية، والتاريخية، والنقد الاجتماعي، والتأمل النفسي، بصفتها الأساليب الأدبية المقبولة في العصر الحديث. وانطلاقاً من ذلك، فإن كل ما يبدو مختلفاً عن هذه الأشكال الأدبية... كل ما يسترسل في المجازي، والخيالي، والرمزي، والرومانسي، سُيسمّى طفولياً.

إن تاريخ الأشكال الأدبية التي كتبت في إطار إعادة تعريف «الحداثة» تساعدنا على فهم الطرائق التي يؤثر بها «ما قبل العصري»، بل ويتحكم فيما نسميه أدب الأطفال العصري.

فأن يكون المرء من دارسي العصر الوسيط يعني أنه يملك مدخلاً فريداً إلى كتب الأطفال، لأنها تتمسك بالتقنيات القديمة لتحقيق أغراض أخلاقية، أو تربوية، أو اجتماعية حديثة.

وقد أصبح من الواضح أن أدب الأطفال له وجود متميز، وأن لديه مدى للخيال، ولغة تصويرية، وأبطالاً قادرين على البقاء، وشعوراً بالذات وأسلوباً - شعرياً أو نثرياً - خاصاً؛

وهدف أدب الأطفال «التعليم والإمتاع» في آن معاً.

صحيح أنني باحث، ولكنني أب أيضاً. وأن تقرأ لطفل يعني أن تختبر ليس لذة التعليم، أو دفء التسلية فحسب، بل الأهمية العظمى لمجرد القراءة أيضاً. فروابط تعلم القراءة روابط أسرية، والحياة التخيلية للأطفال تنمو مع القراءة والإنصات سواء بسواء. والكاتبان شلبي وولف Shelby Woolfe وشيرلي برايس هيث Shirley Brice Heath يحثان في كتابهما «شريط الأدب» على تنمية أدب الأطفال الذي يركز على لحظة القراءة ويبينان أهميته للقارئ في إعطاء معنى للنص»، قائلين: «إن النص، وصوره، ومواقفه، ومعاييره، وتناقضاته، تقفز إلى أبعد بكثير من حدث القراءة نفسه، في أشكال

جديدة، و سياقات أخرى، وقراءات لكتب مختلفة. ونحن نرى هنا كيف أن القراءة الأولى لنص أدبي تُسلم نفسها لقراءات أخرى متكررة.. وأن خبرة القراءة تعيش أطول بكثير من فعل القراءة نفسه»[١].

وربما كان أفضل مثال لهذه الخبرة ما ذكره «مارسيل بروست Marcel Proust» في فاتحة كتابه «بحثاً عن الزمن الضائع» من أن والدته كانت تقرأ له في السرير. ففي سبيل تهدئته، كانت تجلس وتقرأ في كتاب «جورج ساند» «Francois Le Champi». وهو اختيار غريب بالنسبة لصبي صغير، لأن الكتاب يحكي قصة امرأة تبنت صبياً يتيماً ثم أقامت معه علاقة سِفاح.

على أي حال، كانت أم مارسيل بروست تلجأ إلى الاختصار والمقتطفات، يقول بروست: «حين تكون ماما هي التي تقرأ لي بصوت عال كانت تغفل مشاهد الحب كلها». ويتابع «كانت ماما تضفي على القصة كل الحنان، كل العذوبة التي تتطلبها الجمل التي تبدو وكأنها كتبت من أجل صوتها. وكانت تعطيها النغمة التي تتطلبها، واللهجة الودودة التي تقف وراءها، ولو لم تكن ماثلة في الكلمات نفسها». ويخلص إلى القول «كانت تنفث في هذا النثر العادي كلياً، نوعاً من الحياة، مستمراً وممتلئاً بالمشاعر»[٢].

حتى نصوص النثر العادية جداً تصبح سحرية إذا قرئت بصوت عال وقت النوم. وحتى أبسط كتب الأطفال تُعلِّم شيئاً رقيقاً عميقاً. وربما كان الكتاب الأول الذي قرأتُه لابني كان «ليلة سعيدة يا قمر». ففي دليله الذي يتضمن أشياء صغيرة، وفي تكرار عباراته، وهدهدة إيقاعه، وجدت شعوراً، عرفتُ مؤخراً أن آخرين وجدوه أيضاً. لقد كتب «ليونارد ماركوس Leonard Marcus» في السيرة التي نشرها عن مؤلفة هذا الكتاب «مارغاريت وايز براون Margaret Wise Brown» يحلل شكل الكتاب وقوته، ما يلي:

---

(1) Shelby wolfe and shisley Brice Heath, the Braid of Literature: Children's worlds of reading (Cambridge, MA: Harward University Press, 1992). P. 4.

(2) Marcel Proust, Remembrance of things past, trans. C.K. scott Moncrieff (New York: Random House, 1934) vol. I, p. 32.

«مرثاة صغيرة، وصلاة مسائية لطفل صغير. إن كتاب «ليلة سعيدة يا قمر» تذكر مريح إلى حد كبير لأشياء ترافقنا في عالم النهار. وهو طقس إعداد لرحلة وراء هذا العالم، ودافع للعالم المعروف نحو عالم الظلمة والأحلام المجهول. وهو منطوق جزئياً بصوت الكبير، الأب أو المشرف، الذي يوفر للطفل وجوداً آمناً بمجرد ذكر الأشياء الخاصة... ومنطوق جزئياً بصوت الطفل الذي يتسلم هذا العالم بتعداد أشيائه الخاصة مرة أخرى، وهو يتوجه إليها بالكلام واحداً واحداً، كما لو كانت حية، ويتمنى لها ليلة سعيدة. ويأتي الإحساس بالنهاية تدريجياً، مثل النوم»[١].

ومع ذلك، فإن هذه النهاية بداية أيضاً. وقد تحققتُ من أن أفعالنا خلال القراءة تمثل تربية للطفل في فنون اللغة: بالطريقة التي تبنى بها كلماتنا، وبما تكشف هذه الكلمات أو تحجب من عالم الخبرة؛ وبقوة الكلمات المقروءة والمنطوقة لتقديم غرفة مألوفة وغريبة في الوقت نفسه.

وبصفتي أباً ومعلماً، أُلحُّ على ضرورة استمرار الكتب في عصر مطبوع بالتقنية البصرية. لا شيء يبقى مثل الشعور بالكتاب في اليد، لا شيء مثل الأمان الذي يوفره كتاب في السرير، لأن دخول الطفل إلى عالم القصة من خلال الكتب يمثل خبرة حسية. فالقراءة كما يقول «روجيه شارتييه Roger Chartier» «ليست مجرد عملية مجردة للفكر فحسب، بل انخراط للجسد، وارتباط بالمكان، وعلاقة للإنسان بالآخرين»[٢].

وإذا كان هناك مستقبل لأدب الأطفال، فإن عليه أن يبدأ من محاولات الكتابة، وخبرات القراءة في البيت.

وفي سبيل فهم تاريخ أدب الأطفال يجب أن نفهم تاريخ خبرتنا الأدبية بكل أشكالها. فكتاب الأطفال هو الذي يغذي سردية الكبار. ورواية الكبار يمكن اختصارها أو تعديلها بما يناسب الصغار.

---

(1) Leonard Marcus, Margaret wise Brown: Awakened by the Moon (Boston: Beacon Press, 1992), P. 187.

(2) Roger Charnier, the order of books, Trans. Lydia Cochrane (Satnford. CA: Stanford University Press, 1994). P. 20.



صورة (١): نص على البردي حول بطولات هرقل

صورة (٢): زخرفة الهوامش



الفصل الأول

تكلم، أيها الطفل

أدب الأطفال في العصور الكلاسيكية القديمة

منذ بداية الثقافة المكتوبة، نشأ الناس مع الكتب التي يحبونها ويتعلمونها. وكل مرحلة من مراحل الطفولة حدَّدت نفسها بمناهج جديدة: قصصٍ مألوفة تعاد قراءتها، وكتّابٍ جددٍ يضافون إلى المنهاج.

فيما يتعلق باليونان والرومان القدامى كان نمو الطفل من خلال الكتاب. وإذا كان هناك أدب «للأطفال» في تلك الفترة، فهو يتمثل في النصوص والحكايات التي كانت تكيَّف لهم من المراجع السائدة في حياة اليونان والرومان ومكتباتهم.

لقد تركزت حياة الأطفال خلال ألف عام على الأداء. وكان قطبا التعلم المبكر: الحفظ والإلقاء.

كان التلاميذ يُعطَوْن مقاطع شعرية أو نثرية، ويتوقع منهم أن يتعلموها ويلقوها. وتتمثل مهمة المعلم في تصحيح اللفظ واللهجة، وإضافة إلى ترديد النصوص المحفوظة، كان يُتوقع من التلاميذ أن يقدموا سريعاً إنتاجهم الخاص. من هنا فإن الدراسة الأدبية كانت تقود إلى البراعة في الخطابة، والقانون، والسياسة، والقيادة العسكرية. وجميع هذه الجوانب تتضمن أنشطة خطابية في الثقافتين اليونانية والرومانية.

لذلك كان النظر في أدب الأطفال في العصور الكلاسيكية القديمة يعني النظر في تاريخ الخطابة والتربية. ومراحل الحياة لدى الأطفال اليونانيين كانت تقاس بمراحل دراسية محددة.

فقد كان هناك أولاً المعلم الابتدائي المسمى the didaskalos، ويأتي بعده معلم النحو the grammatikos المسؤول عن تعليم النحو والأدب، وأخيراً يأتي دور معلم الخطابة the rhetores الذي يعلم البلاغة والخطابة.

وكان هدف الطلاب، ولاسيما أبناء الطبقات الميسورة، التأهل للحياة العامة. وكان ذلك أيضاً هدف الطلاب الرومان، مع بعض التعديل. لأن ما فعله الرومان، في الواقع، كان اختراع الطفولة بصفتها فئة اجتماعية وثقافية متميزة.

كان الرومان يحتفلون بالأطفال، ويحبون المناسبات المتعلقة بهم، ويعلمونهم بطرائق جوهرية للمحافظة على الإيديولوجية الرومانية. وإنيادة فرجيل تلخص هذه المتطلبات في تقديم البطل بصفته ابناً وأباً (رمزاً للتضحية في سبيل العائلة).

صحيح أن الأدب اليوناني غني بقصص عن التضحية العائلية، ولكن روما هي التي ربطت الطفل، بشكل واضح، بالسياسة المدنية.

إن أدب الأطفال في هذه العصور يتجاوز قوائم النصوص التي يقرؤها الأطفال، أو مجموعة الخرافات والمقتطفات والتوجيهات التي يمكن أن نستخلصها منها. إنه يتركز على تكوين الطفل بصفته مواطناً.

والشاب الروماني تجري تربيته ليكون عضواً في مجلس الشيوخ، أو جندياً، أو قاضياً... الخ. وتمثل الخطابة فناً معقداً، لا مجرد كلام في مكان عام، بل يشمل التمثيل أيضاً، تمثيل أشخاص آخرين. والتدريب الخطابي يركز على تصور أوضاع قانونية يتخذ الطالب فيها دور الادّعاء أو الدفاع. وفي معظم الأحيان، يُسأل الطالب أن يتحدث باسم المتّهِم أو المتَّهم.

وهكذا، فإن الخطابة تدرب الطالب على فن التمثيل، أو على تصور الأوضاع الخاصة. هؤلاء الناشئة الرومان يتعلمون فنهم من قراءة الآثار

الأدبية الشهيرة : الإلياذة لهوميروس، وثيوجوني Theogony لهيزيود Hesiod، وتراجيديات يوريبدس، وكوميديات ميناندر، والانيادة لفرجيل، والأغاني العاطفية لهوراس..

هذه النصوص تقرأ لا لما فيها من حِكَم أو أمثلة خُلُقية أو أدبية فحسب، بل من أجل سير الشخصيات الكبيرة أيضاً.

وهذه الأعمال تؤخذ منها مقتطفات مناسبة، وتقرأ المقاطع المختلفة في أعمار مختلفة، وتعدّ للحفظ.

وهكذا يتوقع من الطفل أن يؤدي سواء في المنزل، أو في الصف، جميع الأدوار: الأب أو الأم، والمعلم، والحاكم وحتى الإله. فالعالم كله يعد مسرحاً، وكل فرد يؤدي فيه أكثر من دور.

أضف إلى ذلك أن للرقيق دوراً مركزياً في أدب الأطفال، ويظهر بصورة خاصة في العصور الكلاسيكية القديمة.

كان العبيد حاضرين في جميع نواحي الحياة اليونانية والرومانية. ومعظم المعلمين والمربيات كانوا من العبيد. وإيسوب، أبو القصص الخرافية، كان عبداً، والقصص التي كانت تروى في أيامه كانت مملوءة بحكايات الخدم الذين يزعجون أسيادهم، أو الأطفال الذي يعقّون آباءهم.

فالبيدا غوغوس The pedagogues، هو الخادم الذي يرافق التلميذ إلى الصف ذهاباً وإياباً. والكابساريوس The capsarius، هو الخادم الذي يحمل الكتب... من هنا، فإن الطفل الروماني من الطبقة العليا كان محاطاً بعدد كبير من العبيد.

ونخلص إلى أن الأداء، والقراءة، والكتابة، والرقيق، كل هذه تمثل السياق الضروري لفهم أدب الأطفال في العصور الكلاسيكية القديمة.

هناك، في الحقيقة، فوارق عديدة بين الحياة اليونانية والحياة الرومانية، وبينهما وبين العصور المتأخرة. ولكن هناك أيضاً ثوابت قوية، وتقاليد تمتد حتى العصور المسيحية في افريقيا القديس أوغسطين، وحتى غاليا (بلاد الغال) اوزونيوس "Ausonius". ودراسة أدب الأطفال في تلك الفترة لا تعني

دراسة أعمال معينة كتبت خصيصاً للأطفال، بل دراسة كيفية تقديم النصوص الموجودة بشكل يناسب الأطفال : كيف تؤخذ المقتطفات من هوميروس للكتب المدرسية، كيف تختار نصوص من فرجيل، كيف تعاد قراءة المسرحيات والقصائد الغنائية ويعاد تعليمها بتحليل متزايد التعقيد من النواحي اللغوية، والأسلوبية، والأخلاقية.

وكما كتب كوانتيليان Quintillien في القرن الأول الميلادي: «للدراسات طفولتها، مثلها مثل البشر»[١].

هل لأدب الأطفال طفولة؟

للإجابة عن هذا السؤال، سأبدأ مع أصول الكلمات التي تبين كيف تتركز حياة الأطفال على الأداء التمثيلي في الصفوف المدرسية، والتخيلات الروائية لشعراء الأطفال.

إن الكلمة التي يستخدمها اليونانيون للطفل هي "neption" وهي مكوّنة من ne+epos أي "no word" ولا تعني الطفل أو الصبي فحسب، بل (الكائن الذي لا يتكلم).

ومقابلها في اللاتينية "infans" المكونة من "in+fans" وتعني " not speaking".

وهكذا فإن تعريف الثقافتين اليونانية والرومانية للطفولة بأنها مرحلة من دون كلام تعكس تصورهما عن الكيفية التي ينمو بها الطفل، كما تعكس اهتمامات اجتماعية وأدبية خاصة.

ذلك انه، لما كانت حياة الطفل حياة أداء، فإن الأعمال الأدبية والخطابات العامة تمثل أشكالاً من الأداء العام، كما أن الأعمال الفكرية والبطولية مرتبطة بعضها ببعض بصفتها أعمالاً كلامية.

إن الكلام والعمل، أو الجدل والمعركة، مرتبطان في أدب الأطفال، كما ارتباطهما في نظريات التربية اليونانية والرومانية. يقول كوانتليان في كتابه

---

(1) Quintilien, Institutes Oratorio, ed. and trans. H. E. Butler. Loeb classical Library (Harvard. University Press, 1920).

«مؤسسة الخطابة Institutes of oratory» على المعلم أن يكون متميزاً في بلاغته كما في سلوكه، لكي يعلم تلميذه كيف يسلك وكيف يتحدث»[1] ومن خلال مهارة الإلقاء يتعلم التلميذ ثقافة البلاغة والعمل.

يقول تاسيتوس Tacitus في كتابه «حوار حول الخطباء Dialogue on orators»: من خلال هذه العملية، يتعلم الطفل أشياء حول العالم، وحول طبيعة الجنس البشري والحياة العامة[2].

فأن يكون الشخص neption أو infans يعني أنه في مرحلة سابقة للكلام، أي انه ليس شخصاً حتى الآن. كما يعني أن الشخصية تبرز من خلال الأداء اللغوي.

وما أن يبدأ الأطفال الكلام حتى يجري إحضارهم إلى الاجتماعات العائلية، والاحتفالات العامة ليشاركوا في الألعاب أو الإلقاء.

ومنذ القرن الرابع أو الخامس قبل الميلاد، كانت البنات اليونانيات يؤدين ألعاباً وأغاني. ومن ألعابهن المميزة كانت لعبة تسمى «السلحفاة Tartoise»، وفيها تغني البنات بيتاً أو اثنين من الشعر حول الحيوان، ثم يقفزن الواحدة فوق الأخرى.

كما كان الأطفال الرومان مشهورين بأدائهم. وكانوا يقدمون في المناسبات أغاني، وقصائد، ومشاهد مسرحية أمام أسرهم على العشاء.

وهناك وثيقة من العام ١٠٥م تحكي عن احتفال عام يتوقع فيه من الأطفال الصغار أن يتنافسوا في الإلقاء. ويجري اختيار الأطفال المتنافسين، لا على أساس الارتباطات السياسية لأسرهم فحسب، بل استناداً إلى انجازهم الأدبي أيضاً. وتصف الوثيقة المكتوبة باللاتينية هؤلاء الأطفال بأنهم من نسل (أفضل الرجال)، و(رجال ذوو مخيلة وإبداع)[3].

---

(1) Beryl Rawson, Children and childhood in Roman Italy (Oxford University Press, 2003), p. 169.
(2) Beryl Rawson, op. cit. pp. 327-28.
(3) Rafaela cribiore, "writing, Teachers, and Students in Greco - Roman Egypt, American Studies in Papyrology, no-36 (Atlanta: Scholars Press, 1996).

الرجولة والعقل: هاتان الصفتان تذكران بالعلاقة بين الفعل والكلمة، أو بين الشخصية والبلاغة، بحسب كلام كوانتليان.

وهذه الكلمات لا تقتصر على وصف الأطفال الذين يقومون بالأداء، بل تتحدث أيضاً عن نوعية النصوص نفسها: نصوص ملحمية وغنائية، تراجيدية وكوميدية موضوعة في نهاية برنامج الاحتفال لأنها تعرض طباع الناس ونقاط ضعفهم.

وهناك جزء من وثيقة أخرى لافتة من القرن الثالث الميلادي تحتوي على أبيات من قصيدة تشيد ببطولات هرقل، تتبعها رسوم ملونة. وتظهر قصة البطل مع الأسد فيما تصفه رافائيلا كريبوري بأنه «نص مبتدئ مكتوب بأسلوب بسيط وكتابة بدائية»(1).

ويبدو أن النص والرسوم موجهة لأشخاص قليلي التدريب.

فالأحرف مكتوبة بشكل منفصل (وهذا غير اعتيادي في اليونانية واللاتينية) بغرض تسهيل القراءة، والإلقاء الشفوي. وفي الرسوم قدر كبير من اللون بغية الدلالة على واقعية المشهد. فهرقل أشقر، والعشب أخضر، والأسد أسمر ميال إلى الصفرة.

بقيت بطولات هرقل فترة طويلة تعد رمزاً ومنهجاً لتربية الصغار ونموهم. وكل منها كانت تمثل وظيفة، أو اختباراً للكتابة والرسم بالألوان. وكانت الأسطورة تعرض بأسلوب يتناسب مع خبرة الأطفال. وتفاصيل هذه الوثيقة تعكس ذلك.

فهي - كما يتبين لنا - حوار، نص لريفي قليل الخبرة، يقول: قلتُ للبطل «تكلم يا ابن إله اولمبيازوس: قل لي ما هي بطولتك الأولى؟» فعلّمني: «فعلتُ هذا أولاً...».

إنه حوار للتعليم يقلب ادوار المعلم والتلميذ. ولا يبدو هرقل هنا بطلاً، أو رجلاً فحسب، بل - على الأخص - ابناً للإله زوس. ووضعه هذا له أهمية كبرى. ولكنه حين يجيب يصبح المعلم الذي يروي بطولاته لشخص بسيط.

---

(1) J. J. O’ Donnell, Augustine: Confessions, 3 vols (Oxford: Clarenton Press,1992).

اللغة عامية، والوزن فج، كما تقول رافائيللا كريبوري. أي أن النص ليس من مستوى أدبي عال، وربما كان من كتابة طفل، جزءاً من دفتره: مسرحية أو قصة صغيرة للقارئ المهتم بالقصائد وبالخطاب نفسه.

وهذه القصة تعود إلى تقاليد ثقافة الأداء والخطابة.

«تكلم! يا طفل الإله زوس»! إنها الوصية الكبرى لهذه النصوص. «تكلم! أيها الطفل». لقد نبه القديس أوغسطين إلى هذه الوصية، حين عدّد النصوص الكلاسيكية التي كان عليه حفظها وتسميعها في طفولته. كما نبه إلى الأداء المسرحي - تقليد الأفعال وتصوّر دور مميز، يتجاوز دور الرجل العادي.

إنها قصة صبي وضع على خشبة المسرح، وهو في هذا الوضع يجسد الصورة بعمق.

إن أوغسطين يذكر بعد ذلك كيف كان عليه، وهو صبي، أن يلقي خطاب الآلهة جونو juno، من فاتحة الانيادة «كان علينا أن نتابع خيال الشاعر بشكل مقنع، عن طريق التكرار نثراً لما قاله شعراً وكان ينجح في المنافسة الصبي الذي يجد أفضل الكلمات التي تعبر عن المعنى وعن مشاعر الأسى والغضب التي تناسب عظمة الشخصية التي يمثلها[١]».

إن تمارين من هذا القبيل كانت تُمثَّل في صفوف المدارس الرومانية، حتى قبل ثلاثة قرون من التاريخ الذي كتب فيه أوغسطين اعترافاته.

إن أوغسطين، على سبيل المثال، يدافع عن مواقف يحوّل فيها التلاميذ الشعر إلى نثر، بشكل يحافظون فيه على معنى المقطع الشعري، لأن ذلك ليس مجرد تسميع أو إلقاء، بل إبداع بكل معنى الكلمة: فالتلميذ يكوّن نفسه بصفته قارئاً وكاتباً في الوقت ذاته، على غرار ما فعله أوغسطين خلال «الاعترافات» وهو يحوّل فيرجيل وكتابات شعرية أخرى إلى نثر لاتيني معبِّر.

إن أوغسطين يعترف بأن كونه طفلاً، كان يعني إلى حد كبير أن يقوم بأداء - أن يتبع أوامر معلمه، ويرتفع إلى مستوى توقعات الأهل، ويواجه تحديات الإقران.

---

(1) O. Guérard and Jouguat, un livre d’ecolier du III: siècle avant J. C. (cairo, 1928).

إن «الاعترافات» دليل جيد لاستمرار هذا التقليد التربوي حتى أواخر المرحلة الاستعمارية من حيث الزمن، وبعيداً عن روما نفسها، من حيث المكان.

إن شيشرون، وفرجيل، وتيرنس، وسالوست، يظهرون جميعاً في «الاعترافات»، التي تعد نوعا من السيرة الذاتية، ويقدمون مثالاً على تأثير هؤلاء الأعلام في أوغسطين الناشئ.

لكن هوميروس يأتي في الطليعة، فهو يعود إلى ما يقارب ألف عام، ولو كان لا يسر أوغسطين كثيراً «لماذا أكره الأدب اليوناني الذي يقص مثل هذه القصص، كما أكره اللغة اليونانية نفسها؟ لقد كان هوميروس ــ شأنه شأن فرجيل ــ ماهراً في غزل الخيوط، بعيد الخيال. ومع ذلك فإني لم أتذوقه وأنا صبي. وأعتقد أن الصبية اليونان كان لديهم نفس الشعور إزاء فرجيل، حين يُرغمون على دراسته، كما أُرغمت على دراسة هوميروس».

كان الصبية الصغار يُرغمون على دراسة هوميروس بصفته نموذجاً للأسلوب، وموئلاً للقصص الخرافية، وموسوعة ثقافية، وقبل كل شيء، لكونه الشاعر المميز للعالم الكلاسيكي.

لقد بدأت التربية اليونانية (والتربية الرومانية المبنية على نماذج يونانية) مع حفظ مشاهد هوميروس وإعرابها.

ألف عام من الشواهد تظهر استمرارها: أوراق بردي، وألواح خشبية، مغطاة بنصوص مدرسية، وتمارين، وملاحظات. وتشير قراءتها إلى أيدي المعلمين والتلاميذ وهم يشكلون الحروف ويسجلون المقاطع. وقد تكون النصوص مكتوبة بكلمات، منفصل بعضها عن بعض، ومجزأة إلى مقاطع، لتسهيل القراءة على ما يبدو. وترفق النصوص أحياناً بتعليق حول النحو أو الأسلوب، كما يلحق بها أحياناً تفسير بخط المعلم الواثق من نفسه، أو بخربشة الأطفال.

ففي لوح خشبي من القرن الثالث الميلادي كتب معلم مقطعاً من الإلياذة لهوميروس، بخط كبير واضح، وأحرف كبيرة اشد وضوحاً.

يمثل النص هوميروس الخطيب، صاحب الخطب الرنانة، والتشبيهات المميزة، والانفجارات الشهيرة. إنه مشهد درامي مملوء بالتشبيهات الملحمية.

وتدل أوراق البردي المكتشفة على أن المعلمين يفضلون تشبيهات الإلياذة الفخمة، لا لأنها تعلم التقنيات الشعرية فحسب، بل لبيان كيف تثير مثل هذه التشبيهات خبرة الحياة اليومية المتواضعة، مقارنة بالماضي البطولي.

ولدى حفظ هذه المشاهد وتكرارها، كان التلميذ في العصور القديمة يستطيع أن يجرب مهاراته في الإلقاء الشفوي، ذلك انه يكتسب خلال ذلك مفردات، وفهماً للتعابير يساعده في عروضه الخطابية، والمناظرات التي يمكن أن يشارك فيها في المستقبل.

ومع المشاهد الملحمية لهوميروس كانت تأتي لغة الممثلين أنفسهم، كما يتبين في العديد من أوراق البردي ودفاتر التلاميذ.

وهناك وثيقة من مصر في القرن الثالث الميلادي تشكل مفتاحاً للتسميع الشفوي والأداء العام.

تبدأ الوثيقة بقائمة من الحروف والمقاطع، تتبعها مجموعة من الأرقام، وقوائم من الأسماء (لصور خرافية، وأماكن، وأنهار...)، ثم تأتي كلمات مكوّنة من ثلاثة مقاطع، فأربعة مقاطع، فخمسة مقاطع.

يتبع ذلك الكتاب الصغير الأولي، ديوان شعر صغير.. مجموعة من المقتطفات التي تشكل نموذجاً لأدب الأطفال موجهاً للتلميذ اليوناني:

في الوسط نص لهوميروس (من الأوديسة)، تسبقه مقتطفات من يوربيديس، وتتبعه رسوم (رسم لحوض ماء أو نافورة، وأخر لنصب تذكاري لهوميروس)، وبعدها مقتطفات شعرية من مسرحيات هزلية تتناول صوراً كاريكاتورية لعدد من الطهاة.

وينتهي الملف ببعض التمارين الحسابية الأساسية[1].

ويلاحظ أن المقتطفات الأدبية مرتبة هنا بحسب درجة صعوبتها، وأنها تتسم بمحتوى أخلاقي جيد، ونزعة ساخرة، كما أنها تركز على الأساطير وعلى الحياة اليومية في الوقت ذاته.

---

(1) Robert Kaster, Guardians of Language: The Grammarian and Society in Late Antiquity (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988).

هذه النصوص غنية بالمفردات الجديدة على الأطفال. وحين تقرأ بحسب التسلسل، يلاحظ فيها أمثله من الأجناس الأدبية الرئيسة في ذلك العصر: التراجيديا، والملحمة، والحكمة، والكوميديا.

لننظر عن قرب إلى نص أدبي مختار من كتاب الـــ «فونيسي Phoinissai» ليوريبيدس. وهو مكتوب بمقاطع منفصلة، ويظهر صورة لأم قوية (جوكاست) تقدم نصيحة أخلاقية لابنها (ايتوكلس). وقد ترجم حديثاً على النحو التالي:

«حتى النضج، حتى الخبرة العميقة نفسها لا تملك أن تدافع عن الطموح والرغبات الجامحة.

فكيف يستطيع غِرٌّ ناشئ مثلك أن يدافع عن مطامحه؟

لماذا تتمسك يا بُنيَّ بالطموح، وترهن مصيرك به؟

أليس الطموح أسوأ ما يعبده المرء؟

ابتعد عنه، فهو مَلِك المساوئ.

إنه يدخل بيوتاً عديدة، ومدناً سعيدة،

ولكنه لا يخرج منها حتى يدمر من يستسلم له تدميراً».

إنه نص هام، ليس بسب محتواه الأخلاقي فحسب، بل بسبب صوته الدرامي أيضاً، فما نحن بصدده هنا ليس مجموعة من الحكم مجردة من قائلها، بل لحظة مسرحية - أداء يتحدث فيه النص مباشرة للتلميذ الناشئ، ويجعل هذا القارئ الناشئ متورطاً بصورة لا يمكن الخلاص منها. وليس من قبيل المصادفة أن يكون هذا الصوت صوت امرأة، لأن السلطة الأنثوية لها مكان بارز في الأدب التربوي الكلاسيكي منذ أيام أفلاطون.

انه كتاب يدور محتواه حول الكلام والعمل، ويضم مجموعة من وظائف الأداء التي تدفع الطالب للانخراط في تمثيليات يتعلم فيها ويستمتع في آن معاً.

من تلك التمثيليات، تلك التي تتعلق بالطباخين أو الطهاة. فقد كان الطاهي يشكل موضوعاً بارزاً في الكوميديا اليونانية والرومانية، بوصفاته الطعامية، وتوابله، وكل ذلك يثير الكثير من الدهشة والغرابة.

إن الطاهي يمكن أن يبهج سيده، ويجذب الصغار. فهو يخلط أشياء مختلفة في أمكنة صغيرة. وهو مثل الشاعر أو الكاتب المسرحي، خادم وعالم، وخلال التقاليد المسرحية كلها كان ينظر إلى الطهاة على أنهم موضوع للإبداع الشعري.

والطهاة الذي يشغلون أطراف وثيقة البردي هذه، لا يختلفون عن ذلك، فحديثهم يموج بكلمات غريبة، وتعابير منمقة براقة.

على أن الأمر لا يقتصر على الطهاة المضحكين، بل إن الممثلين المضحكين ربما كانوا يمثلون نماذج لتربية الصغار أيضاً.

فكوانتليان، الذي كتب في القرن الأول الميلادي، وكان رومانياً متأثراً بعمق بالتقاليد اليونانية، كان يدافع عن الممثل الكوميدي بصفته نموذجاً لخطيب المستقبل.

صحيح أن التلميذ يجب أن يتجنب المبالغة في الأداء المسرحي. ولكن حين يرغب المرء في أن يتعلم «كيف يجب تقديم السرد» و«كيف تكون لهجة الأمر» أو «كيف يُحدث التأثير والانفعال» في هذه الأحوال، عليه أن يلتفت إلى الكوميدي ويتخذه نموذجاً. يقول كوانتليان: «النصوص يجب أن تُحفظ ويجري تسميعها، ويجب أن تختار بحيث تساعد على تكوين الخطيب. ويجب أن يكون بجانب التلميذ معلم كفء صادق، ليس من اجل تحسين أسلوبه في القراءة بصوت عال فحسب، بل لجعله يتعلم كيف يحفظ النصوص عن ظهر قلب، ويلقيها واقفاً بالصورة التي يقتضيها الدفاع عن الموضوع الذي يتناوله. وهكذا فإن على المعلم أن يدرب تلميذه على العرض، والصوت، والذاكرة»[1].

في وثيقة البردي تلك، بمتقطفاتها المسرحية والهوميرية، ومشاهدها الكوميدية، وحكمها.. نرى يد المعلم وهي تُعدُّ النصوص لتدريب التلاميذ على العرض، والصوت، والذاكرة.

---

(1) S. F. Bonner, Education in Ancient Rome (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1977).

هذه التقاليد اليونانية، التي عرضتها من خلال بعض النصوص، استمرت وأصبحت جزءاً من العالم الروماني. ويرى كوانتليان أن اللغة الأولى للطفل الروماني يجب أن تكون اليونانية لتتاح له فرص الالتحاق بهذه التقاليد التربوية، ويتساءل: «بما أن الأطفال قادرون على التدريب الأخلاقي، فلماذا لا يكونون قادرين أيضاً على التدريب الأدبي؟».

والنصوص الأولى لهذا التدريب تبقى يونانية إلى حد كبير: هوميروس، والقصائد الغنائية، والتراجيديات، والكوميديات. ونحن نفترض أن كوانتليان حين يتحدث عن القصص الخرافية لا يسوب فإنه يقصد القصص المنقولة باليونانية.

كان هناك بالطبع أدب لاتيني أيضاً، ولاسيما أعمال فرجيل وهوراس وشيشرون. ولكن يبدو أن النماذج الأدبية الرومانية، ولاسيما تلك التي كانت تقدم للأطفال، كانت مبنية على غرار سابقتها اليونانية.

وكما كان الأمر مع هوميروس، أصبح فرجيل موضوعا للتدريس في المدارس، وأصبحت «الإنيادة» بخطاباتها الرنانة، وتشابيهها، وملاحمها، ركيزة للدراسة والتسميع.

كان تعليم فرجيل يجري بنفس الطريقة التي يتم بها تعليم هوميروس. تعليم يسيطر عليه التحليل النحوي والأسلوبي. وكانت تختار منه مقتطفات للحفظ والتسميع.

ما يهم هنا، أن القصيدة لم تكن تختار لأنها تقدم للتلاميذ دروساً في السلوك أو تشكل مناسبة لاستخلاص العبر الأخلاقية من بين سطورها، بل لان الانيادة كانت، بصورة إجمالية، رمزاً لعناية الآباء، وإخلاص الأبناء.

ولكن ما نوع الراشد الذي كان عليه الروماني؟

إن الحياة اليومية تختلف بالتأكيد عن النموذج الهوميري أو الفرجيلي. فالأمور تجري بشكل نمطي : الناس يستيقظون، ويأكلون، ويذهبون إلى العمل أو إلى المدرسة، ويعودون إلى المنزل.

في عالم من هذا القبيل، لم تكن قوة الطفولة تكمن في ضبط الآباء للأبناء، بل في السيطرة على الخدم.

كان الخدم في كل مكان، وأكثر ما كانوا يظهرون فيه لقارئ أدب الأطفال القديم، كان في النصوص المسماة بـــ «hermeneumata - التفاسير» هذه النصوص كانت حوارات قصيرة، مقدمة أحياناً باللاتينية، وأحياناً باللغتين اليونانية واللاتينية. وهي تتحدث عن الحياة اليومية والدروس اليومية، وتتضمن: قوائم من المفردات، ونتفاً من النصوص الأدبية تشكل بداية القراءة لدى الطفل. وتبرز من حين لآخر أشياء تكشف عن العلاقات بين التربية الأدبية والضبط الاجتماعي الذي يعدّ محور حياة الرومان.

هذه التفاسير استمرت في مخطوطات متأخرة (من العصر الوسيط على الأرجح). وقد وجد الباحثون في العديد منها أحاديث بأشكال متعددة، أو سرداً بلغتين، يتكلم الطفل فيه غالباً ويعطي أوامر للعبد، أو يصف ما سيفعله خلال يومه. ويرجح أن تكون قد نشأت في بلاد الغال في القرن الثالث أو الرابع الميلادي. وهكذا تكشف لنا بعضاً من حياة الطفل في العصر المتأخر للاستعمار الروماني. فهناك على سبيل المثال فاتحة احد المخطوطات، التي يستيقظ فيها الطفل، ويأمر مر بيته بقوله: «ألبسيني ملابسي وحذائي. لقد حان الوقت، إنها ساعة قبل الفجر، ويجب أن نكون جاهزين للمدرسة»[١].

هذا النص مملوء بقائمة من الكلمات الدالة على قطع مختلفة من اللباس. وكل قطعة يجري إحضارها، وإلباسها، وتسجيلها. وفيه تسجيل لأسماء جميع أفراد العائلة والعاملين فيها.

وحين يذهب الطفل إلى المدرسة، يحيي المعلمين بحرارة، فيردون له التحية. ثم يطلب كتابه وألواحه، ويعدد جميع مفردات القراءة والكتابة والحساب والتسميع. كما يعدد كل أنواع الكلام، وكل مكونات الكلمات، وكل النصوص التي يقرؤها.

هناك أولاً، مختارات من الإلياذة، ثم الأوديسة، ثم كل موضوعات المناقشة، (أسباب حرب تروجان، على سبيل المثال)، ومن ثم كل الكتّاب

---

(1) A. C. Dionisotti, “From Ausonius School days? A school book and Its Relations“, Journal of Roman Studies 72 (1982).

الكبار في اليونانية واللاتينية: شيشرون، اوفيد، لوكان، ستاسيوس، تيرينس، سالوست، ثيوقريطس، ثوسيديس، ديموستينس، هيبوقراطس، كزينوفون.

وخلال ذلك، يقوم التلميذ بالتسميع وكتابة الملاحظات، ثم يذهب إلى المنزل من اجل الغداء.

يبين هذا النص كيف تتم تربية الطفل بصفته سيداً. والعبيد والخدم هم موضع اهتمام هنا: أعطني هذا، أعطني ذاك. ويصبح الطفل تدريجياً وجهاً من وجوه السلطة، أو نوعاً من الراشد المصغر، من خلال تقليد الكبار في إعطاء الأوامر.

كان الرق منتشراً على نطاق واسع خلال الطفولة الكلاسيكية القديمة، لأسباب فلسفية واجتماعية على السواء. فاليونانيون كانوا يصورون الأطفال على أنهم ليسوا أكثر من العبيد. فقد لاحظ أفلاطون في «الجمهورية» أن أكبر كمّ من الشهوات والملذات والآلام المتنوعة يوجد بصورة رئيسة لدى الأطفال والنساء والعبيد. ولكن، خلافاً للعبيد، يمكن للأطفال، ولاسيما لأولئك ذوي الأصل الجيد، أن يحصلوا على تربية تمكنهم من تجاوز حماقتهم وضعفهم[1].

وهكذا فإن قصص البطولات، وخطابات الآلهة، والمشاهد الهزلية للخدم، تمثل الطرق التي تعلم الطفل أن ينمو. وسواء اتخذ دور الإله، أو دور البطل، فإنه يتخذ دوماً مظهر القوة أو السلطة.

لم يكن الرق بعيداً عن أدب الأطفال على الإطلاق. فالعبيد والخدم يملأون التمثيليات والأمثال الشائعة. لنذكر وثيقة البردي التي تحوي مقتطفات من الأدب اليوناني، وتنتهي بخطابات للطهاة. هذه الوثيقة تبين أن هؤلاء العبيد كانوا يمثلون وجوهاً رئيسية في المخيلة الكوميدية. أو لنذكر قصص إيسوب الخرافية المملوءة بالعبيد الأشرار، والخدم وسادتهم.

كم تؤثر هذه القصص في التلاميذ، وتثير مخيلتهم! إنها تدور حول القوة والضبط.

---

(1) The Republic of Plato, Trans. F. M. Cornford (New York : Oxford University Press, 1945).

وحكمة القصة الخرافية تكمن دائماً في المكانة، والطبقة، والمنشأ: كن قانعاً بما أنت عليه.. لا تطمح إلى أعلى من مكانك... احترم من هو أعلى منك... دع الأشياء في نظامها الطبيعي.

ومن المستغرب أن إيسوب، أبا القصص، نفسه كان عبداً قبيح المنظر، كما يقال: عظيم البطن، مشوه الرأس، أفطس الأنف، داكن اللون، قزماً، مقوس الساقين، قصير الذراعين، أحول، مشقوق الشفة[١].

كان العبيد في أعين اليونان والرومان قبيحي الأشكال. وبالنسبة إلى بعض الكتّاب (كوانتليان وبليني) كانوا غير قادرين على التعبير الفني والأدبي أيضاً. يقول كوانتليان: «إن أسوا ما يمكن أن يفعله خطيب ناشئ هو أن يمثل دور العبد».

ولكن يجب أن نذكر أيضاً أن العبيد كانوا المعلمين، والخبراء في المهن التقنية، وحراس الأطفال.

هذا التناقض في وضع العبد يتجلى في المقطع اللاتيني لفيدروس Phaedrus. وهو نفسه عبد محرّر، جمع قصص إيسوب الخرافية في بداية القرن الأول الميلادي. يقول المقطع: «إن الأثينيين نصبوا تمثالاً على شرف العبقري إيسوب. وبعملهم هذا وضعوا عبداً في مكانة الشهرة الخالدة. إن ذلك يرمز إلى أن على الرجال جميعاً أن يعرفوا أن طريق الشرف يبقى مفتوحاً، وأن المجد يمنح، لا على أساس المحتد، بل بحسب الجدارة»[٢].

يشكل هذا الاقتباس قصة أخلاقية تثبت أن المكانة لا تكمن في المنشأ بل في الجدارة، وتشكل مثالاً رائعاً لتربية الأطفال، بالرغم من أن المجتمع يحافظ على مفاهيم الوراثة والقوة.

إن هذا المثل يعني أن الطفل يستطيع أن يتجاوز نفسه ومنشأه. والأطفال الذين ذكرتهم بيريل راوسون في كتابها «الأطفال والطفولة في ايطاليا الرومانية» حصلوا على الشهرة، ونصبت لهم التماثيل.

---

(1) Keith Bradley, Slavery and Society at Rome (cam bridge University Press, 1994).
(2) Ben Edwin Perry, Babrius and Phaedrus, Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1994).

إن المؤلفة تفتتح كتابها بمناقشة حول «ك. سلبيوس ماكسيموس» الذي توفي في الحادية عشرة من عمره، وهو خطيب ناشئ، وتضع صورة له على شاهدة قبره يحمل فيها كتابه المدرسي، وقد نقش تحتها أشعاراً له.

إن تحليل بيريل راوسون لهذا الاسم، ولسياق تمثاله، يكشف أنه كان من الجيل الأول للمواطنين المحررين، وأن أبويه كانا من العبيد على الأرجح. وتلاحظ أن الأبوين كانا يأملان في مساعدة ابنهما، من خلال التربية، ليصل إلى مستوى اجتماعي أعلى، ويحصل على الثروة والنفوذ اللذين حرما منهما»[١].

في نهاية هذا الفصل، اذكّر بقصيدة فيدروس عن إيسوب، وذلك التمثال الكئيب، لأوضح ما عرضت في بدايته من أن فهم أدب الأطفال في العصور الكلاسيكية القديمة يستند إلى العناصر الآتية: الأداء، والقراءة، والكتابة، والرقيق.

كان الطفل يعيش على مسرح الحياة العائلية والعامة، وكان الإلقاء أو التسميع، يقع في مركز التعليم الأدبي. أما النصوص المنقولة على لفائف البردي، أو على الألواح المشمعة، فكانت تقدّم في معظم الأحيان نماذج للأداء مقتبسة من كبار الأدباء. وأما ما كانت تعلمه هذه النصوص فلم يكن أمثلة أخلاقية فحسب، بل عادات الضبط والسيطرة. فالأطفال يستطيعون أن يكونوا سادة في المنزل. كما أن أطفال العبيد يمكن أن ينجزوا ما يساعدهم على تجاوز منشئهم، ويحصلوا على مكانة شرف من خلال جدارتهم. وقد قدم فونيكس Phoinix لـــ أخيل Achilles النصح بأن يصبح متكلماً ورجل أفعال. ومكانة الأطفال المنحدرين من آباء كبار، وشهرة إيسوب سارا جنباً إلى جنب في روما، شأنهما شأن الطفل ك. سلبيوس ماكسيموس المواطن المحرّر حديثاً.

هذه المتناقضات ستحكم تراث أدب الأطفال الكلاسيكي.

---

(1) Rawson, Children and childhood in Roman Italy.

الشخصية والذكاء، المنشأ والتعلم، هذه هي المحاور التي تدور حولها قراءة الأطفال. وحين يقرأ هؤلاء إيسوب، بصورة خاصة، سيجدون فيه مجموعة من الممثلين الذين يحاولون إعطاء معنى لمخاوف البشر ونقاط ضعفهم.

إن الإيسوبيات، كما سنرى، تجمع كل أصناف أدب الأطفال الكلاسيكي، لا من اجل تلاميذ العالم القديم فحسب، بل من اجل أطفال العصور الوسيطة، وعصر النهضة، والعصور الحديثة أيضاً.





الفصل الثاني

خرافات إيسوب وامتدادها عَبر التاريخ

ما من مؤلف ارتبط بأدب الأطفال عمقاً وانتشاراً مثل إيسوب.

لقد نالت خرافاته القبول بصفتها محوراً لقراءة الأطفال وتعليمهم منذ أيام أفلاطون، واحتلت مكاناً في النقد السياسي والاجتماعي، والتعليم الأخلاقي، عبر ثقافات العصور الوسطى، وعصر النهضة، وحتى العصر الحديث.

أنفا لا نعرف شيئاً عن إيسوب التاريخي، ولكننا نعرف الكثير عن نقل قصصه وتحويلها، وصنع ما يسميه الباحثون المعاصرون «الإيسوبيات».

لقد عمل الباحثون حديثاً على كشف تفاصيل هذا التاريخ المعقد، ولكن النقد الأدبي الأكثر حداثة عاد إلى الخرافة بصفتها أحد الأجناس الأساسية في الأدب الغربي.

لقد تتابعت الدراسات حول الممارسات التربوية في العصور القديمة والوسيطة. وكتبت تعليقات نقدية كثيرة حول الترجمات الحديثة، وردود أفعال كثيرة بشأن الشكل، تركت أثرها في الدراسات الأدبية على نطاق واسع.

وحين يقرأ المرء هذا الأدب، يتأكد من أن القصص الخرافية خرجت منذ زمن بعيد من نطاق دور الحضانة والمدارس، فقد انضم إلى قراءتها الأهل والأولاد، والسادة والعبيد، والحكام والرعايا، سواء بسواء.

ومع ذلك، تبقى الخرافات نوعاً مرتبطاً بأدب الأطفال، وتعود سردياتها، المرة تلو المرة، إلى القصص المحورية في حياة الطفولة: تعلم القراءة والكتابة، تعلم كيفية إدخال السرور على الأهل والاحتيال عليهم، تعلم كيفية شق درب أخلاقي في وسط الإغراءات...

ومهما كان الغرض الذي وضعه الكبار، فهي تبقى محور قراءة الأطفال. وإضافة إلى أخلاقها المحلية، ونصائحها الخاصة، فإن الخرافات تعلِّم أفكاراً عن التأليف، ومبادئ حول جمهور مستمع وأمثلة من حسن التصرف الكلامي... وباختصار، تعلم الأدب نفسه.

ومع أن الخرافات ظهرت في جميع اللغات المكتوبة، فإن اللغة الأدبية للإيسوبيات كانت العامية. إن لغتها في الأصل لغة عبد، هو إيسوب نفسه، والمربيات والخدم الذين رووها فيما بعد للصغار الذين اشرفوا عليهم.

فالمقابل الانجليزي للعامية vernacular يأتي من الأصل اللاتيني verna، وهو يدل على الخادمة الأنثى. من هنا يمكن القول إن تاريخ الخرافات هو تاريخ اللغة العامية نفسها. إنها لغة الخدم والعبيد.

وهناك دلالة كبرى على أن تكون الخرافة مرتبطة بالطبقات الدنيا، من بداية التاريخ القديم. وفيما بعد، كان رواة الخرافات ينوهون دائماً بالكيفية التي ترجموا بها هذه المصادر، أو حوّلوها من قصة شفوية إلى نص أدبي، ومن قطعة نثرية إلى قطعة شعرية، ومن مادة طينية إلى إبداع سام جدير بالتقدير.

وإيسوب حاضر دوماً، يجري تحويله، وترجمته، بحيث أن تاريخ خرافاته أصبح تاريخاً لتغير اللغة، ونقل النصوص.

ولكن تغير اللغة، ونقل النصوص، هو ما تعنيه الخرافة نفسها. إن الكلمة اللاتينية Fa bula تأتي من الجذر fari أي يَروي.

والخرافات هي أشياء مروية. وقد اعترف كوانتليان بذلك، حين أرجعها إلى نطاق المربيات اللواتي كن يروينها شفوياً. ولكن هذه هي القضية بالضبط.

إن قصة الخرافة هي قصة تَحوُّلها من الأداء الشفوي إلى الكتابة. ويجادل كوانتليان، وهو من القرن الأول الميلادي، «بأن التلميذ يجب أن يتعلم كيف يعيد صياغة خرافات إيسوب»، وهي تخلف بصورة طبيعية قصص الجنيات التي تروى في دور الحضانة، بلغة بسيطة محدودة لذلك كان من الضروري وضع هذا النقل الكتابي بنفس الأسلوب المبسط»[1].

---

(1) Quintilien, Instituto Oratoria, ed. and trans. H. E. Butler, Loeb Classical Library (London: William Heinemann, 1921).

قارن هذه النصيحة بمشهد رائع من ابوليوس، جرى تأليفه بعد أقل من قرن عليها. فقد سمع أحدهم قصة خيالية ترويها امرأة سكيرة عجوز لفتاة سجينة، وراح يشكو قائلاً: «وقفتُ بعيداً حزيناً لأني لا أملك لوحاً وقلماً لأسجل هذه الخرافة الجميلة»(١).

هذه الملاحظات تشير إلى الرغبة القوية في تحويل الخطاب الشعبي إلى شكل مكتوب. وهي تعبر عن تحوّل الخرافات من أصلها الشفوي مع النساء، والمربيات، والأميَّات، والمجانين، إلى تقديمها من الرجال، والمعلمين، والمتعلمين، والأصحاء.

هذا هو تاريخ الخرافة، وتاريخ مكانة إيسوب في عالم أدب الأطفال. إنني لا أهدف هنا إلى متابعة تاريخ خرافاته واستقبالها بصورة عامة، فهذا يتطلب كتاباً مستقلاً، ولا إلى وصف الطرق التي أصبحت بها الخرافات جزءاً من أدب الأطفال، وهذا يتطلب بدوره أطروحة موسعة.

وبدلاً من ذلك، أريد أن أوضح كيف تشكل الخرافات نظاماً أدبياً، أو عالماً يمكن للطفل من خلاله أن يتصور المؤسسات، والأفراد، ومفردات الخبرة اليومية. وخلال متابعة هذا التصور يمكننا أن نستعرض مفاهيم الطفل حول العالم، بالإضافة إلى خيالاتنا - نحن الراشدين - لما يمكن لهذا العالم أن يكون عليه.

كان تأثير إيسوب في التربية اليونانية سريعاً. فإلى جانب أعمال هوميروس، والمسرحيات، والأمثال، كانت الخرافات تقع في قلب ما يقرؤه الأطفال ويكتبونه. وهناك شاهد مبكر يظهر في عمل ارستوفانس «الطيور» الذي قدم عام ٤١٤ق. م للمرة الأولى.

فالأثيني بستيتروس يحاول أن يشرح للطير كوريفايوس كيف حكم الطيور العالم ذات مرة. إن الطيور أقدم من الإنسان، وهي أقدم حتى من الآلهة.

كيف يعرف ذلك؟ بالطبع، من قراءة إيسوب، الذي تؤكد خرافته «القبرة» إنها كانت أقدم شيء في العالم.

---

(1) Jan Ziolkowsky, Talking Animals (University of Pennsilvania Press, 1993).

فيوبّخ بستيتروس الطير قائلاً: «إنكم لا تملكون أي تعليم أو تربية، وليس لديكم اهتمام بالعديد من الأشياء، حتى إنكم لم تقرأوا إيسوب»[1]. وهذا القول يعني أن إيسوب كان يدرس في المدارس زمن اريستوفانس، وأن من لا يعرف إيسوب، لم يدخل المدرسة أيضاً.

ويقول احد الباحثين المعاصرين: «إن الأثينين عاشوا في عالم خرافات إيسوب، التي كان الأطفال يتعلمون منها القراءة، والكتابة، وطريقة الحياة اليونانية»[2].

إن الخرافات تعتمد لغة المجاز. وهي تضع الجزء بدلاً من الكل، وتستخدم الخاص للدلالة على العام، وتجعل المخلوقات الصامتة تتكلم. وتعود مكانتها في رياض الأطفال وصفوف المدارس، ليس بسبب هدفها الخلقي والتربوي فحسب، بل لمجازاتها الآسرة. وهي بكل بساطة، أدب في ابسط أشكاله وأكثرها مباشرة. والتعليم عن طريق الخرافة يعد درساً في فنون المخيلة الأدبية. وقد اعترف سقراط لها بهذه الصفة. ففي الـ Phedo لأفلاطون، يظهر رفاق سقراط ويسألونه وهو في السجن: لماذا عمد يوم إعدامه إلى تحويل إيسوب إلى شعر ؟ يجيب سقراط بأنه رأى في الحلم من يقول له: «اسمع موسيقا، واعمل من خلالها» ويتابع «ونظراً لأني لم أكن مؤلف خرافات، فإني أخذت من خرافات إيسوب ما كان في متناول يدي، وكنت أعرفه، وحوّلت أول ما وصلت إليه إلى شعر» ويتابع سقراط معلقاً على طبيعة اللذة والألم:

«إنهما لا يأتيان معاً، وفي الوقت ذاته، إلى الإنسان. ومع ذلك فإذا تابع المرء احدهما واستولى عليه، فهو مجبر عموماً على أن يأخذ الآخر أيضاً، كما لو كان الاثنان مرتبطين معاً في رأس واحد... وأرى، لو أن إيسوب فكّر فيهما، لكان قد صنع خرافة تقول إنهما كانا في حرب، ثم رغب الإله في التوفيق بينهما، ولما لم يستطع ذلك، ربط رأسيهما معاً»[3].

---

(1) Klaus Gru bmuller, Meister Esopus (Zurich, Artemis, 1977).
(2) Ibid.
(3) Annabel Patterson, Fables of Power (Duke University Press, 1991).

لقد أصبح إيسوب مفتاحاً لفهم الحياة نفسها. فقد اعترف سقراط بأن التمثيل يقع في قلب الخرافة الإيسوبية عن طريق إعطاء حياة للجماد، وتحويل المجردات إلى وقائع.

إن تحويلات من هذا القبيل تملأ الخرافات، وهي مركزية للقارئ الناشئ، ولاسيما تلك التي تتعلق بالتربية ومقتضياتها. لنأخذ على سبيل المثال، قصة «اللص وأمه»[1]. وهي تتلخص في أن تلميذاً سرق لوحاً للكتابة من تلميذ آخر، وأخذه إلى البيت وأعطاه لأمه. فأثنت الأم عليه بدلاً من أن توبخه على السرقة. وهكذا، قام الصبي بعد ذلك بسرقة ساعة وقدّمها إليها. فأثنت عليه أيضاً. وفي أحد الأيام قبض عليه وهو يسرق وحكم عليه بالموت. وقبل تنفيذ الحكم، ذهب إلى أمه ليهمس في أذنها، ولكنه عضها بدلاً من ذلك. وحين رفعت صوتها أجابها: «لو كنت عاقبتني منذ زمن طويل، حين أعطيتك لوح الكتابة المسروق، لما كنت قد تطورتُ إلى لص، ولما كنت وصلت إلى هذا المصير».

إن مغزى هذه القصة يبدو واضحاً: أوقف السلوك السيئ في مهده. ولكن الخيال غني فيها.

ولنلاحظ أن السرقة الأولى للصبي هي لوح للكتابة. وهكذا تضع الخرافة السرقة في غرفة الصف، جاعلة منها قصة للمدرسة وحول المدرسة. إنها قصة منقولة شفوياً حول الكتابة، حول سرقة أدوات التعلم والنمو، ولكنها أيضاً، قصة في مدح هذه الأدوات، كما لو أن للوح الكتابة قيمة تعادل قيمة الساعة، وأن التعلم شيء ثمين جداً.

أو قصة «الغلام والحصان الوحشي». يقول الراوي: «هذا هو مأزق الغلام مع الحصان الوحشي. فقد ركض الحصان مسرعاً إلى الأمام. وحين أراد الغلام النزول لم يتمكن من ذلك لأن الحصان استمر في الركض. رآه

---

(1) مرجع هذه الخرافات: Ben Edwin Perry's Thematic Catalague,
Aesopica (University of Illinois Press, 1952).
Ben Edwin Perry, Babrius and Phaedrus, Loeb Classical Library (Harvard University Press, 1965).

أحد رفاقه وسأله إلى أين يذهب، فأشار الغلام بيده إلى الحصان، وقال: إلى حيث يرغب».

وهذه الخرافة، شأنها شأن خرافة اللص، حكاية عن الشباب غير المنضبط. فالطفولة تشبه ركوب حصان وحشي، من نواح عدة. وعلينا أن نكتشف الاتجاه الصحيح لنسيرها فيه، لا أن ننساق مع الغرائز الوحشية.

وفي خرافات إيسوب، يقع صبية آخرون باستمرار في مآزق، على غرار هذا الفتى والحصان الوحشي.

ومن أمثلة ذلك: الفتى الغريق الذي يطلب النجاة، فلا يحصل إلا على توبيخ من أحد المارة. فيصرخ الفتى: تعال وأنقذني أولاً، ويمكنك أن توبخني فيما بعد.

وفي خرافة أخرى كان طفل يجمع ثمار الخروب، فاقترب من عقرب يريد التقاطه ظناً منه أنه ثمرة خروب. صرخ العقرب: «لو فعلت ذلك، لخسرت جميع الثمار التي جمعتها حتى الآن».

هذه الخرافات تُحضر إلى الذهن عالم الأطفال وتحدياته لطقوس عالم الراشدين وصرامته. وهي تتخذ علاقات الآباء ـ الأبناء موضوعاً لها. ويركز العديد منها على قضية السلطة والانضباط إزاء سلوك الأطفال غير المنضبط.

إن الأمر لا يقتصر على أن إيسوب يقدم لنا عالماً تتكلم فيه البهائم، وأن مبادئه الأخلاقية البسيطة تبدو مناسبة لآذان الناشئة، ولكن أهم ما فيه هو أن الخرافات نفسها تدور حول الطفل. وهذه السمة جعلت الإيسوبيات ضرورية للتربية، محورية في رياض الأطفال والصفوف المدرسية.

إن إيسوب يجذب الأطفال لأن موضوعات خرافاته تناصر الطفولة في عالم للراشدين جاهز لقهرها.

وإذا كان على المربي أن يستجيب لذوق الطفل، فإن عليه أيضاً أن يضبط هذا الذوق: أن يحد من دوافع الأطفال، ويستخدم الخرافات بصفتها أمثلة ايجابية وسلبية.

هناك خرافة تشدنا بشكل خاص، في نهاية وثائق البردي القديمة، ولكنها مختلفة اختلافاً واضحاً عن أصلها في الإيسوبيات. إنها قصة القاتل الذي يلقى حتفه. وهي قصة حظيت بشعبية كبيرة، وفيما يلي رواية إيسوب.

اقترف رجل جريمة قتل، فلاحقه أقرباء الضحية. وحين وصل إلى نهر النيل صادف ذئباً، فخاف خوفاً شديداً، وتسلق شجرة بجانب النهر واختبأ فيها. وهناك رأى أفعى تفتح شدقها نحوه، فرمى نفسه في النهر. فالتقطه تمساح كان هناك وأكله.

ويؤكد مغزى القصة «أن علينا أن نحذر بشكل خاص من الناس الذين لا يمتنعون من إلحاق الأذى ولو بالقريبين جداً منهم. وهي تضم عناصر عديدة (الجريمة، والحيوانات، والجزاء) كأن كل مجموعة إيسوب تتآمر لتنفذ حكماً أخلاقياً. والحيوانات تؤدي دورها هنا، ليس من خلال الكلام، بل من خلال الأفعال.

وفي بردية يمتد تاريخها بين القرنين الخامس والسابع الميلاديين، نجد حكاية تتضمن سرداً شائقاً لجريمة قتل فيها ابن أباه. تقول الحكاية: «ابن قتل أباه. وخوفاً من عقاب القانون لجأ إلى مكان مهجور، ولكنه حين وصل إلى الجبال لاحقه أسد. ولما كان الأسد مستمراً في مطاردته صعد إلى شجرة، ولكنه رأى أفعى متمددة على أحد أغصانها. إلا أنه لم يستطع الصعود إلى أبعد من ذلك فقتلته الأفعى.

إن الشرير لا يفلت أبداً من الله، لأن الله يقود أهل السوء إلى العدالة[1].

لنلاحظ التحولات هنا. فالقصة هنا قصة قتل ابن لأبيه. والابن القاتل لا يُلاحق بل يبحث عن ملجأ في «مكان مهجور» - ليس جغرافياً فحسب، بل أخلاقياً أيضاً».

إن العزلة تمثل الظرف الروحي للقاتل. والأسد الذي يطارده يقف هنا بصفته شيئاً ذا معنى مجازي ابعد من البهيمة في خرافة إيسوب. وهذا هو

(1) Rafaella Gribiore, Gymnastics of the Mind: Greek Education in Hellenistic and Roman Egypt (Princeton University Press, 2001).

شأن الشجرة والأفعى أيضاً. والقصة بمجموعها تدور حول الحياة الخلقية. وهي نوع من الإيسوبيات التي جرى تكييفها لتلائم القارئ المسيحي. فجو القصة يتغير بأكمله، حين تتحول الخرافة القديمة إلى شيء يقارب المُثُل المسيحية: الموت يأتي من خلال الأفعى، والشجرة هي شجرة المعرفة التي بلغها القاتل متأخراً، وهذا تحوّل مذهل إلى أبعد الحدود.

على أن في هذه المقارنة أكثر من ملاحظة تحوّل الخرافة الكلاسيكية إلى مجاز مسيحي. فعلاقة الأب - الابن هنا تتخذ هالة دينية إضافية. ففي الكتاب المقدس، يمتحن الآباء دوماً أبناءهم: إبراهيم واسحق، والرب ويسوع.

وبدلاً من أبوة القياصرة نواجه هنا أبوة الله.

هكذا تحتل خرافات إيسوب مكانة فريدة في تربية الطفل المسيحي.

فمعلمو الكنيسة، ومدارس الأديرة فيما بعد تمسكوا بالتقاليد الرومانية القديمة، في الخطابة والنحو، بدرجات متفاوتة.

وقد اظهر القديس أوغسطين، ليس في «اعترافاته» فحسب، بل وفي الكتب العديدة التي كتبها في العقيدة أيضاً، كيف أن تعليم فنون الخطابة يؤدي إلى إتقان فنون الوعظ، وكيف أن تقنيات تعلم القراءة يمكن أن تنتقل إلى دراسة الكتب المقدسة. واهتمام أوغسطين بالخرافات شكّل جزءاً من اهتمامه بالتربية المسيحية.

لقد كتب أوغسطين في مؤلفه «ضد الكذب» أن «هوراس» يجعل «الفأر يتكلم مع الفأر»، أو «ابن عرس يتكلم مع الثعلب»، ومع ذلك فهو يثير قضايا هامة من خلال هذه التصورات. وفيما يتعلق بإيسوب يلاحظ أوغسطين أنه «ما من إنسان، مهما كان جاهلاً، يستطيع أن يفكر أن هذه الخرافات يجب أن تسمى أكاذيب: ففي الكتاب المقدس، كما في كتاب القضاة، نرى أن الأشجار تبحث عن ملكٍ لها، وتتكلم مع الزيتون، والتين، والكرمة، والعليق»[١].

---

(1) Edward Weatley, Mastering Aesop: Medieval Eduation (University of Florida Press, 2000).

من هنا فإن هوراس، وإيسوب، وكتاب القضاة، تعد سرديات خيالية توحي بحقيقة أساسية. وهي تشكل محور التربية. ويقترح أوغسطين أن يبدأ التعليم بإيسوب، فمستوى الخرافات الشكلي المبسط يخفي حقيقة عميقة.

وبالطبع، لم يكن القديس أوغسطين وحيداً بين المعلقين الكلاسيكيين على الخرافة. ولم يكن وحيداً أيضاً في البحث عن مكانة للتقاليد الإيسوبية في الأوساط الفكرية المسيحية الناشئة. فـ ماكروبيوس، المعروف بتعليقه الفلسفي الموسع على مؤلَّف شيشرون «حلم سيبيو»، وهو تعليق كان له أثر كبير في القراء خلال العصر الوسيط وعصر النهضة، هذا الناقد لاحظ بأن الخرافات يمكن أن يكون لها آثار مفيدة بالرغم من كل زيفها.

«إنها تمتع الأذن، كما تفعل كوميديات ميناندر ومقلدوه، أو السرديات المفعمة بالأفعال الخيالية للمحبين والتي توسع فيها بترونيوس بحرية، وتسلى بها ابوليوس أحياناً بشكل مدهش. هذه الفئة من الخرافات والكتابات الوهمية، التي لا تعد إلا بإمتاع الأذن، تتجنبها المؤلفات الفلسفية، وتدعها لرياض الأطفال. وفي تلك الخرافات، تكون العقدة والسياق زائفين، كما هو الحال في خرافات إيسوب الشهير بأناقة سردياته»[1].

في هذا النص لدينا بالطبع دفاع عن الخرافة، لكن لدينا أيضاً تعداد لمراجع أدب الأطفال في ذلك العصر. فميناندر، وبترونيوس، وابوليوس، وإيسوب، هؤلاء هم أدباء المدارس في تلك الأيام.

ولكن، بينما كان التلاميذ أو الطلاب يقرأون ميناندر، وبيترونيوس، وابوليوس، بكلمات المؤلفين أنفسهم، فإن معظم الأطفال الذين كانوا يقرأون إيسوب، لم يكونوا يقرأون كلماته على الإطلاق. ففي الأزمنة الهيلينستية والرومانية، كانوا على الأرجح يقرأون كتباً جمعها ديمتريوس (من فاليروم) في القرن الرابع ق.م. وفي القرون الميلادية الأولى، كانوا يقرأون نصوصاً شعرية وضعها **بابريوس باليونانية، وفيدروس باللاتينية**.

كان بابريوس معروفاً من كوانتليان على الأرجح. وكانت أجزاء من أشعاره قد استمرت على برديات من الفترة البيزنطية.

---

(1) Ibid.

كما أن فيدروس، الذي يقول عن نفسه «إنه الرجل الذي حرره الإمبراطور أوغسطين، فقد كان مشهوراً أيضاً. وكان عديدون يقلدون أبياته اللاتينية. وقد نقلت أعماله وقرئت في مخطوطات العصر الوسيط، شأنها شأن اعمال بابريوس».

كان بابريوس وفيدروس أكثر من ناظمين للشعر. فقد حوّلا الخرافات إلى مجموعة من القصص الموحِّدة، ووضعا لكل منها مغزى أخلاقياً أو تفسيراً أدبياً. وعلى أيديهما تحولت الخرافة من شكل حر للحكمة الشعبية إلى مجموعة أدبية منظمة.

كان الشاعران على وعي تام بدورهما في تشكيل نظام من هذا القبيل. يقول فيدروس: «كان إيسوب مؤلف القصص، وقد قدم المواد وهي جوهر الخرافات. ولكني صقلتها ووضعتها في أشعار من ست تفعيلات»[١].

كما اعترف بابريوس بأن مصدر الخرافات هو إيسوب. وكما فعل بابريوس، علَّق على دوره في تحويل الخرافات الأصلية النثرية وشكلها الشفوي، إلى شعر منظوم. يقول: «وسأزين كلاً من هذه الخرافات بزهور آلهة الشعر، وسأضع أمامكم قرص عسل من الشعر يقطر حلاوة»[٢].

إن تاريخ الخرافة هو تاريخ ترجمتها أيضاً ـــ ومن الواضح أن فيدروس كان يترجم إيسوب لا إلى اللاتينية فحسب، بل إلى الأدب اللاتيني، وصوره الموحية تستحضر أسلوب الشعر الراقي للتعبير عن قصص شعبية. هكذا فعل بابريوس أيضاً، حين حوّل الإيسوبيات إلى أدب يوناني راق.

ويمكن القول باختصار إن فيدروس وبابريوس صنعا أدباً من مادة شعبية، وركزا في إخراج هذه الخرافات على الموضوعات والصور الفنية.

في القرون الوسطى، لم يعد فيدروس وبابريوس الحاملين الوحيدين للتقليد الإيسوبي. ذلك أن لغة قصائدهما كانت صعبة القراءة بالنسبة لتلاميذ تلك العصور، بالإضافة إلى أنها لم تكن تفصح عن الأخلاق المسيحية التي بدأت تلتصق بالخرافات في القرنين الثالث والرابع الميلاديين.

---

(1) B. E. Perri, Babrius and Phaedrus, op. cit.
(2) Ibid.

هكذا ظهر جيل جديد من بين المربين والشعراء يكتب الخرافات للأطفال. ومن ابرز هؤلاء افيانوس Avianos وهو روماني من أواخر القرن الرابع الميلادي، ترجم خرافات بابريوس إلى الشعر اللاتيني، وأضاف بعضاً آخر من عنده. ومنهم رومولوس Romulus، وهو روماني آخر، نقل خرافات فيدروس الشعرية إلى نثر، وخلال ذلك أدخل تغييرات في التفاصيل، وزوّد القراء الجدد بسياق استهلالي مختلف لدراسة الإيسوبيات. وهناك أيضاً «والتر الانجليزي» والمعروف أيضاً بالاسم المستعار «نيفليتي neveleti» بعد أن عمل ناشراً. وقد جمع في القرن الثاني عشر مجموعة من الخرافات المكتوبة بالشعر اللاتيني، مبنية كلياً على نسخة مجموعة رومولوس.

هؤلاء الكتاب، بمجموعهم، أثاروا الاهتمام بإرث إيسوب التقليدي، مما أدى إلى ظهور أعمال تنقيح وترجمة وتعديل على مدى العصر الوسيط: وهذا الإنتاج شكّل المواد التي جرت دراستها في المدارس آنئذ، والنسخ التي تمت ترجمتها فيما بعد إلى اللغات الأوروبية العامية، في القرون الرابع عشر، والخامس عشر، والسادس عشر الميلادية. هكذا بقيت هذه النصوص خلال ألف عام، حتى إعادة اكتشاف نصوص بابريوس وفيدروس، وحتى إعادة اكتشاف النص اليوناني للإيسوبيات في القرن السابع عشر، هذه النصوص اللاتينية هي التي بقيت تمثل إيسوب.

وكما هو الحال مع العديد من النصوص المدرسية في العصر الوسيط، انتقلت هذه الإيسوبيات في مخطوطات تكملها حواشي وتعليقات.

وبين السطور، كان الخطاط والتلميذ يكتب بلغة لاتينية مبسطة، مرادفات للكلمات غير المألوفة، أو يترجمها بلغته العامية. وعلى طول الهوامش كان هناك تعليق فلسفي أو ادبي يلقي الضوء على المعاني العميقة للخرافة.

ويلاحظ أن الحيوانات تستخدم هنا في مجازات خيالية، ويتخذ كل منها صفة خلقية أو مظهراً بشرياً.

ففي الخرافة الشهيرة «الغراب والجرة»، يجد الطائر جرة فيها بعض الماء ويدور في باله أنه إذا ألقى حصىً فيها، يمكن لمستوى الماء أن يرتفع إلى حد يجعله يستطيع أن يشرب منها.

وقد حوّل افيانوس هذه الخرافة النثرية إلى مقطوعة شعرية لاتينية: قصيدة من عشرة أبيات، مع مفردات غنية غريبة، وقواعد ملتوية، بقصد اختبار مهارة الطالب في القراءة، وأضافت إليها المخطوطات حواشي وتفسيرات.

وفي بعض الحالات، جرت إعادة تحويل الخرافة إلى نثر لاتيني، لتوضيح حكمتها الخلقية. من أمثلة ذلك، في مخطوط من «براغ» في القرن الخامس عشر، يبدأ الملخص على النحو التالي: «هنا، يبين المؤلف أن الحكمة أفضل من القوة». وهناك مخطوط من «وولفينوتل» في القرن الثالث عشر، يعرض أن المؤلف كتب الخرافة بقصد معين فـ: «في هذه الخرافة، يُعلِّم المؤلف أن الذكاء أكثر نفعاً من القوة، وأن الحكمة أكثر نفعاً من المراس، ويحاول أن يثبت ذلك بمثال عن الغراب...».

وتعليقات العصر الوسيط هذه، على غرار ما كان يصنع مع نصوص فرجيل، واوفيد، وبقية الأدباء الكلاسيكيين الذين يدرّسون في المدارس، أدرجت الإيسوبيات في نظرية أدبية مبنية على البحث عن نية الكاتب. فقد يكون قصده التعليم، وقد يكون وضع حكمة خلقية، وقد يكون أيضاً مجرد عادة من عادات الفكر. وربما يكون للقصد قوة أخلاقية أيضاً، كما في هذه النسخة من مخطوط عثر عليه في «بودابست»، يقول المجاز: «من عبارة الغراب الظمآن، يمكن أن نفهم «الخاطئ» الذي يرغب في إرضاء الله بذكائه من خلال الاعتراف، والندم والتوبة المخلصين».

أو لنأخذ هذا التعليق من مخطوط في «ارفورت»: «على سبيل المجاز، يمكن أن ننظر إلى قلب الإنسان الذي يسكن الجسد، كالماء في الجرة، وإلى الغراب كأنه الشيطان الذي يضع الحجارة. ويمكن أن يعني ذلك أن الأفكار الشريرة توجد في قلب الإنسان بسبب خبيثه ومكره. كما أن شرب الماء يعني أن يلهي قلب الإنسان عن الأعمال الحسنة».

ويلاحظ في هذه المجموعات، مهما كانت مجازاتها، تركيز يقود القارئ إلى تعلم الفنون الأدبية.

هناك ملاحظة أخرى، وهي أن هذه الخرافات جميعها تدور حول الذكاء، بصرف النظر عما إذا كان ذكاء الكائنات، أو توقد ذهن مؤلف

الخرافة نفسه. وبعضها، ينظر إلى علاقة الآباء – الأبناء بصفتها دعامة يتوقف عليها نمو القدرة الذهنية للأبناء.

ففي خرافة من مجموعة «والتر الانجليزي» بعنوان «الثور الكبير يعلِّم الثور الصغير الحراثة»، وهي نسخة مبسطة لنص يعزى إلى فيدروس، ومشابهة لنص من مجموعة رومولوس، في هذه الخرافة «أب سيء السلوك، وعنده ابن سكّير بحاجة لتعلم السلوك الحسن والمسؤولية. وبهذا الصدد رويت للأب قصة تدور حول ثور مُسِنّ قُرِن في نير مع ثور شاب. طلب الثور المُسِن من المزارع أن يفكّه من النير لان الثور الشاب يقاومه. فشرح المزارع له، أن غرضه من قرنه مع الثور الشاب، أن يعلمه الحراثة».

وفي نسخة فيدروس لنفس الخرافة، يتدخل إيسوب فيها ويروي قصة الثور للأب.

وفي الحالتين، نحن هنا إزاء خرافة داخل خرافة: قصة مؤطرة في تأويلها المجازي بحيث تجذب ذوق القارئ من العصر الوسيط.

كما أنها في بنيتها الشعرية تجعل من رواية الخرافة شكلاً من التعليم المجازي، وتذكر في الوقت نفسه بالعبارات القديمة التي أعطت القصص المكتوبة عن هرقل شعبيتها في العصور القديمة الكلاسيكية.

في نسخة والتر الانجليزي عن هذه الخرافة، نرى الجمل قصيرة، والمفردات بسيطة نسبياً. إلا أن التعليقات والحواشي كثيرة. والمغزى الذي يعطيه للقصة هو ما يلي: «إن واجب الأهل تعليم أبنائهم بصورة يستطيعون معها اتباعهم خلقياً، وتقليد المثل الأعلى الذي يقدمونه لهم. فالكبير يعلم الصغير من خلال المثل والتعليم الشفوي على السواء».

على أن في هذه الخرافة شيئاً ابعد من الرجال والثيران فتعبير «حراثة الحقل» استخدم في اللاتينية مجازاً للكتابة، منذ زمن قديم جداً، قدم الخطوط التي تشقها الثيران وهي تحرث إلى الأمام، وإلى الخلف. كما أن الأثلام في الحقول تذكر بالسطور المخططة على الورق، أو الحروف المحفورة على الألواح الشمعية في غرفة الصف.

والفعل اللاتيني arare، أي حرث، يوحي أيضاً بالكتابة، ففي مثال رائع من «قصائد صغيرة» لِــ مارسيال Martial، يكتب الشاعر: إذا لم يحظ هذا الكتاب بقبول الناقد ابوليناريس، فلن يكون صالحاً إلا لِــ «خربشة» الأطفال خلفك، لأن كتابة الأطفال كانت نوعاً من الحراثة: العمل بجهد على الرق، أو الحفر في لوح الشمع بالستيلو Stylus.

وقد كتب فيدروس نفسه عن مشروعه «مهما حصل له، فإني سأكتب (أحرث) كتاباً ثالثاً بقلم إيسوب».

فسرعان ما التقط كتّاب العصر الوسيط هذا التعبير، وأصبحت كلمة «حرث» مرادفة عندهم لِــ «كتب»، وحتى لتأليف الكتاب نفسه.

وقد وصل التعبير إلى اللغة الانجليزية العامية، كما ظهر في «حكايات كنتربري» لِــ شوسر Chaucer، حين يعلق الفارس (بطل إحدى الحكايات) على العمل السردي الكبير الذي ينتظره، وضعفه في هذا المجال قائلاً: «لديّ حقل كبير لأحرثه، ولكن ثوريَّ ضعيفان في الحراثة»[١].

وفي خرافة والتر، يقول الحارث: «.. احرث بفرح، أنت الذي تدربت على عادة الحراثة. وهل هناك عمل للصبية الصغار أفضل من تعلم مهارات الكتابة (حراثة حقول الورق أو الرق)، المقرونة إلى سادتها الأوائل؟

وتقول الخرافة: هذا هو درس للسادة أيضاً، فقد لا تريد العمل، ولكن الأطفال لن يتعلموا إلا من خلال المثال الذي تقدمه.

لقد أصبحت خرافات إيسوب الحقل الذي كان الكاتب يحرثه في العصر الوسيط، لا في اللاتينية فحسب، بل باللغات المحلية أيضاً (الفرنسية، والألمانية، والاسبانية، ثم الانجليزية في نهاية القرن الخامس عشر).

وكانت الخرافات من أوائل الأعمال الأدبية الكلاسيكية التي ترجمت إلى اللغات العامية الأوروبية، لا بسبب بساطتها فحسب، بل لأن اهتمامها الرئيس كان التعليم، أضف إلى ذلك تاريخها الطويل في التحويلات اللغوية والشكلية.

---

(1) Larry D. Benson, ed. The Riverside Chaucer (Boston, Houghton Mifflin, 1987).

فمنذ العقود الأخيرة من القرن الثاني عشر، قامت الشاعرة الفرنسية، ماري دوفرانس بتحويل أكثر من مئة قصة ايسوبية إلى خرافات بالشعر الفرنسي[١].

وكانت تتميز بترتيب وبساطة رائعين، وأصابت في كتاباتها قلب التعبير الايسوبي. ففي أشعارها تتكلم البهائم بلغة شعبية قوية. وحين تناولت الأخلاق لم تعمل ذلك بيد المعلم الثقيلة، بل بذكاء النديم. وخلال القصائد كلها، تبينت للشاعرة، شخصية متميزة، تماثل شخصيتي بابريوس وفدريوس اللذين تخيلا نفسيهما يعملان لا مع إيسوب فحسب، بل ضد سلطته أيضاً.

تبدأ ماري خرافاتها بدعوة إلى الفهم الأدبي لمصادرها القوية:

هؤلاء الأشخاص جميعاً،

القراء ذوو الاطلاع الجيد،

عليهم أن يدرسوا ويعيروا انتباها خاصاً

للموضوعات السامية، في هذه المجلدات الثمينة.

للنماذج والمبادئ

التي توصل إليها الفلاسفة

وكتبوا عنها، وحفظوها في أذهانهم.

إن عمل المعلمين والكتّاب يتمثل في اخذ ما سمعوه وتسجيله:

بأخلاقهم السامية كتبوا الأمثال الجيدة التي سمعوها وتعيد ماري صياغة المبدأ الأساسي في تلك الإيسوبيات:

التحويل من السماع إلى الكتابة

هذا ما فعله الآباء القدماء تماماً

كما كتب رومولوس الخرافات لابنه

وكما كتبها إيسوب لسيده.

---

(1) Marie de France, Fables, ed. and trans. Harriet Spiegel (University of Toronto Press, 1987).

لقد ترجمت الخرافات من اليونانية إلى اللاتينية،
وأنا سأضعها الآن في أشعار فرنسية.

الترجمة نقل أو إيصال. والأصل اللاتيني للكلمة "Translatio" يعني حَمَل واحتفظ.

لقد بدأت ماري عملها بذكر سلالة تدل على الإرث الذي تحمله: الأدب نوع من البحث الأبوي، وتاريخ الأدب عاطفة عائلية. والأدباء القدامى لم يكونوا آباء كنيسة فحسب، ولكنهم كانوا جميعاً كتّاباً أرسوا أبوّتهم من خلال الكتابة الأدبية.

هكذا كتبت ماري بوعي، بصفتها امرأة. وهكذا أدهش العديد من خرافاتها القارئ المعاصر لكونها شديدة الحساسية إزاء مكانة المرأة الاجتماعية، ولأنها تملك حساسية أدبية أنثوية.

وفي مقدمتها، عرضت تاريخاً أدبياً متصلاً من الآباء إلى الأبناء، أو من العبيد لسادتهم.

في إطار التقليد الإيسوبي، ولاسيما في خرافات ماري، تشبه الحيوانات الأمية الأطفال المشردين. وأكثر هذه الصور الحيوانية شعبية كانت صورة الذئب في المدرسة.

وهناك عنها نسخة لاتينية مبكرة، من العصور الوسطى، تجعل الذئب يتلقى تعليماً من راهب. حين يكتب الراهب A، فيردد الذئب الحرف. ثم يكتب الراهب B، ثم C، ويردد الذئب الحروف كلها. بعد ذلك يقول الراهب: «والآن ضع الحروف معاً واصنع منها مقاطع» فيجيب الذئب: «لا أعرف أن أصنع مقاطع» يجيب الراهب: «ألفظ ما يبدو لك أفضل» فيقول الذئب: «يبدو لي أن هذه الحروف تعني (خروف)». فيجيب الراهب عن ذلك: «ما يقع في القلب، يأتي أيضاً إلى الفم»[١].

هذه الخرافة ليست من عمل إيسوب، في الأصل، إلا إنها أدرجت، خلال الجمع، مع الإيسوبيات. واستمرت بشكل مذهل خلال القرون الوسطى،

---

(1) Perry, Babrius and Phedrus,..

ثم ظهرت في العديد من القصص العامية، واستخدمت لأغراض تربوية متعددة.

والمراد في هذه الخرافة هو البراعة. وهذه الصفة تقع في قلب الخرافات المدرسية في العصر الوسيط.

ما الفرق بين الغراب الذي يضع حصى في جرة الماء، والذئب الذي لا يستطيع تهجئة كلمة؟

إن المربين في العصور الوسيطة يفسرون خرافة الغراب وجرة الماء على أنها مثال لتغلب البراعة والذكاء على القوة الوحشية. ومع الذئب هنا، لا تظهر البراعة في وصول المرء إلى ما يحتاج إليه، بل في التعبير عن الأشياء الممنوعة.

والذئب هنا يرتدي ثوب تلميذ، ويظهر المرة تلو المرة ليرمز للذكاء الذي يسير في اتجاه خاطئ. والبراعة والذكاء يوضعان هنا في خدمة الأذى أو الشر.

هؤلاء الذئاب موجودون في كل مكان يملأون الخرافات بمكرهم. وهذا المكر يعبر عنه أحياناً بصراحة: ففي تعليق لاتيني من العصر الوسيط على خرافة الذئب والمعزاة، يأتي ما يلي: من المعروف أن الذئب مجازاً يعني الشيطان.

وفي مرات أخرى يعبر عنه تلميحاً، كما هو الحال في الخرافة الإيسوبية: الذئب وقناع الممثل.

لقد وضعت هذه القصة أصلاً على أنها لقاء بين ثعلب وقناع. ولكن ما لبث الذئب أن احتل مكان ابن عمه الثعلب في العصر الوسيط. وأول ما عُرفت القصة كانت عند فيدروس:

لاحظ ثعلب، عن طريق المصادفة، قناع ممثل تراجيدي، فصاح: «أوه ! يا له من وجه هنا، ولكن ليس له دماغ!».

وهذا مثال على أولئك الذين أعطاهم الحظ المال والشهرة، ولكنه لم يمنحهم حسن التصرف.

ولكن، حين ظهرت هذه القصة من جديد، في المدارس اللاتينية، في القرن الثاني عشر الميلادي، تصحبها التعليقات، كان الذئب قد حل محل الثعلب. وكان تغيير آخر قد حصل أيضاً. كانت التقاليد المسرحية للفترة الكلاسيكية قد زالت، ولم يعد الممثلون يضعون على وجوههم أقنعة كوميدية أو تراجيدية. فالكلمة اللاتينية Persona ترجع في الأصل إلى قناع الممثل، وبالتالي إلى الشخص الذي يمثله في المسرحية. وبدلاً من ذلك، أصبحت التمثيلية في العصر الوسيط تتمحور في مثل خلقي، أو قصة دينية من الكتاب المقدس.وهكذا كان المعنى الحقيقي لهذا الخرافة سيضيع بالنسبة لقراء هذا العصر. لذلك قابل الذئب هنا رأساً فارغاً، بدلاً من رأس يرتدي قناعاً.

وفي النسخة المعزوة إلى والتر الانجليزي، هناك رأس مزيّن ومجمّل بالمجوهرات والشعر المجعّد، ووجه ملوّن بأصبغة. وهكذا يتوجه إليه الذئب على النحو التالي: «أيتها الخدود من دون صوت، أيها الرأس من دون عقل». وفي المخطوط، يتبع القصيدة تعليق نثري يوضح سبب تعجب الذئب (أيها الرأس الجميل المزين من دون فكرة، والخدود المنفوخة ولكن من دون صوت. إن رأسك مصبوغ بالأحمر، وشعرك مجعد، كما لو كنا نقول «إن الجمال كذبة كبيرة)».

ثم يجري شرح هذا التناقض بالمقارنة بين جمال بعض الكتب وبلادة قرائها: هناك العديد ممن يرغبون في اقتناء كتب جميلة جداً، ولكنهم لا يدرسونها. من الواضح أن أناساً كهؤلاء يشبهون رؤوساً من دون عقول.

هناك نسخة أحدث من تلك القصيدة مندمجة مع قصة دينية من الكتاب المقدس باللغتين اللاتينية والفرنسية القديمة لخرافة إيسوبية من القرن الرابع عشر، وعنوانها الجديد: «حول الذئب الذي عثر على رأس مصبوغ». والرأس هنا قطعة منحوتة، ومناداة الذئب تتخذ لهجة جديدة: «أيتها الخدود من دون صوت، أيها الرأس من دون عقل» وهناك إضافة حول تفاهة المظهر، في تشبيه آخر جميل يقول: إن المظهر الخارجي شقيق لكائن خرافي (له رأس أسد، وجسم شاة، وذيل أفعى). أما الترجمة الشعرية بالفرنسية القديمة التي تبعت النص اللاتيني، فهي توضح أن هذه هي خرافة حول الفن نفسه،

حول العلاقة بين جمال الشكل والحقيقة، بين الجهد الصحيح والزيف، ويقصد بذلك إن القيمة في الفن تأتي من الجهد الذي يعطيه معنى.

وهناك مغزى أخلاقي آخر ومفاده: أن الجمال لا قيمة له من دون الأخلاق الطيبة.

وهكذا فإن تاريخ الإيسوبيات يشكل تناقضاً. فهي شكل أدبي تولّد من التحدي الاجتماعي، وهي في الوقت ذاته مصممة لضبط السلوك المنحرف، وتكييف حياة الأطفال مع المعايير الاجتماعية.

ربما كان إيسوب قد بدأ حياته كعبد، ولكنه أصبح سيداً في إرثه الأدبي، وفي الوقت الذي قدم الشاعر روبرت هنريسون النسخ المترجمة من الخرافات في أواسط القرن الخامس عشر، كان إيسوب متربعاً على عرش الثقافة. يقول الشاعر إنه رآه في الحلم ممسكاً بلفافة من الورق، وبقلم من ريش البجع، ملتصق بأذنه، ومحبرة، ومحفظة جميلة للأقلام مموّهة بالذهب(١).

لقد جاءه مزوداً بجميع أدوات الكتابة والمدرسة، وقال: اسمي إيسوب. إن كتاباتي وأعمالي معروفة على نطاق واسع من الكتّاب الكبار. وبصفته واحداً من الكتّاب الكبار، دعاه روبرت هنريسون «السيد» و«الشاعر المبدع».

وبهذه الصفة احتل إيسوب مكانة كبرى على الصعيد الأدبي في أواخر العصور الوسطى إلى جانب «بترارك» و«شوسر».

وحين ظهرت الطباعة في أوروبا، راح القائمون الأوائل عليها يبحثون عن مؤلفين مشهورين لطباعاتهم الأولى، فحصل إيسوب على المرتبة الأولى فيها.

لقد استخدم هؤلاء الطابعون خرافات إيسوب، لا للمحافظة على التراث الأدبي، أو لتوجيه الناشئة، بل لتوكيد سلطتهم بصفتهم صناع النصوص الثقافية.

ومن بين الكتب الأولى التي طبعت في أية لغة أوروبية ناشئة (في العقدين السابع والثامن من القرن الخامس عشر، كانت المجلدات المستوحاة

---

(1) George D. Gopen, ed. The Moral Fables of Aesop by Robert Hensyson, University of Notre Dame Press, 1987.

من إيسوب، مزينة بالرسوم المتقنة. وعدّت هذه المجلدات آنذاك موسوعات في الثقافة والصناعة.

وتكشف الصور والرسوم التوضيحية في تلك الموسوعات عن اتساع أي مهارة، وصنعة، ونشاط، وخبرة.

لقد أصبحت خرافات إيسوب، تحت أيدي رجال الطباعة الأوائل رسوماً توضيحية للعالم: أدلة مكتوبة لا للأخلاق فحسب، بل للقراءة اليومية أيضاً.

وقد تحولت فيها الآثار اليونانية القديمة، والتعابير اللاتينية في العصر الوسيط إلى أشياء مألوفة: مناضد، طعام، ملابس، حيوانات، ملوك، عبيد... ظهر هؤلاء جميعاً على تلك الصفحات بصفتهم ممثلين للواقع الحي المعاش.

إن إيسوبيات العقود الأولى للطباعة أصبحت أدلة مكتوبة للحياة المحلية، ولغتها العامية.. عرضت المناظر الطبيعية، والحياة العائلية بصفتها أساطير حول الانتماء.

هذه الأساطير نفذت إلى اللغات الأوروبية كلها. فالقصائد الفرنسية ملأت تلك الكتب المطبوعة الأولى، والشعر الألماني حوّل المخلوقات القديمة إلى أشخاص من الحياة اليومية، والنثر الانجليزي ظهر على الصفحات الأولى.

فقد انتقلت خرافات إيسوب الفرنسية في القرن الخامس عشر، مع تصوراتها حول الطيور والبهائم. وهذه وجدت طريقها إلى الأدب الانجليزي عند شوسر على سبيل المثال، في قصة الراهب، ومغامرات الثعلب رينهارد.

وفي جميع أنحاء أوروبا الناطقة بالألمانية من سويسرا إلى فيينا إلى سيليزيا، عادت الخرافات إلى الظهور مع تعليقات مفصلة بالعامية. وكانت بين المطبوعات الأولى باللغة الألمانية، على غرار مثيلتها الفرنسية. وعملت هذه النصوص على تحويل النثر اللاتيني للخرافات إلى قصائد شعرية مطولة.

فهناك مقطع شعري يلخص خرافة الثور الكبير والثور الصغير (التي جرت روايتها ضمن خرافة الأب والابن سيئ الخلق) ومفادها: إن درس المعلم يعطي أثره إذا أرفق بالنماذج، لذلك دع الشاب يعتمد على معرفة الكبير.

هذه الحكمة التي جرى التعبير عنها في الأبيات التالية، وجدت في مخطوط من القرن الخامس عشر على النحو التالي:

إن ذهن الرجال يتحسن بسرعة

إذا كان أمامهم نموذج جيد

وعلى الصغار أن يطيعوا معلمهم

إذا أرادوا تعلم المهارات[١].

والمقصود بكلمة نموذج هنا، الحكمة، والمثل السائر، والقدوة، كما تعني الخرافة الإيسوبية نفسها. فالخرافة تحكي، وتعطي قدوة في الوقت نفسه. وقراءة هذه الخرافات تخدم التربية أيما خدمة.

وفيما يلي نداء لإتباع القدوة على لسان أرسطو نفسه:

أرسطو هذا المعلم الشهير بعلمه،

قال منذ القديم «حين نقدم أمثلة جيدة لطلابنا

فإنهم سيتعلمون جيداً.

وإذا ما أراد طالبنا أن يكون عالماً واسع المعرفة

فعليه أن يتقبل تعليم أستاذه.

وعلى تلك المعرفة سيبني الكثير[٢].

هذه التفاصيل ذات دلالة كبيرة. فمع ذكر اسم أرسطو، ينتقل الشاعر ولو مؤقتاً، من الألمانية المألوفة إلى الثقافة الكلاسيكية، ويلفت الانتباه إلى المستوى العالي لذلك التعليم، وإلى السلطة الفكرية التي لا خلاف حولها. ويقصد بذلك أن المثل الأعلى ليس محلياً فحسب، بل عالمياً.

وجدير بالذكر أن الإيسوبيات الألمانية تركت أثراً كبيراً خارج حدودها أيضاً. فهنريش شتينهوفل Henrich Steinhovel الألماني ذو الثقافة الايطالية،

---

(1) A. E. Wright ".Hie lert uns der meister "Latin commentary and the German Fable, 2001.

(2) Ibid.

استند إلى إيسوب، وافيانوس، وايزيدور الصقلي، ومجموعة من كتّاب الخرافة والمعلقين في العصور الوسطى لينتج واحداً من أوائل مطبوعات الخرافات باللغتين الألمانية واللاتينية في ١٤٧٦ أو ١٤٧٧. وهذا الكتاب المعنون: الإيسوبيات، شكّل القاعدة التي استند إليها الكتاب النثري الفرنسي «إيسوب»، كتبه جوليان ماشو Julien Macho من ليون، وطبع عام 1480.

وقد استخدم ويليام غاكستون William Gaxton، أول طابع في انجلترا، هذه الترجمة أساساً لكتابه الخاص. هذا الكتاب وعنوانه «كتاب قصص ايسوب وخرافاته» ظهر عام 1484، وقدّم صورة عن حياة إيسوب مرفقة بـــ 167 خرافة، وقصة، ونادرة. وهو ليس نسخة كاملة للإيسوبيات، شأنه في ذلك شأن المراجع التي استند إليها، بل مجموعة من الكتابات المستوحاة من التقليد الإيسوبي: إنه كتاب يشهد على الجاذبية التي مارستها قصص الحيوان هذه وشعبيتها، وهو يلبي رغبة القارئ الانجليزي في الحصول على نسخة منها باللغة الانجليزية العامية، بعد أن درسها في المدرسة باللغة اللاتينية.

وحين يقرأ المرء مجموعة غاكستون يرى فيها فترات مختلفة من حياة الإيسوبيات، كطبقات يعلو بعضها بعضاً، وحكايات شعبية، ومواعظ، وتمارين نحوية، وعبر أخلاقية.......

وفي الفترة التي وصلت هذه الأشياء لغاكستون كانت قد تحرفت كثيراً من خلال الترجمات والتعليقات، حتى أصبحت أحياناً مختلفة جذرياً عما كانت عليه في البداية.

لنأخذ على سبيل المثال، اللص وأمه. ففي نسخة غاكستون لا يوجد ذكر للوح الكتابة الذي سرقه الصبي من المدرسة، ويكتفي فيها بذكر أن الصبي بدأ السرقة وهو صبي صغير، وكان يجلب ما يسرقه إلى أمه.

وفي قصة الأب وابنه التي ألحقت بها خرافة الثور الكبير والثور الصغير، نجد أن العناصر كلها موجودة، ولكن النبرة اختلفت كثيراً بحيث أصبحت تشبه حكمة من الإنجيل، أو قولاً من أقوال المسيح.

فأسلوب غاكستون يذكر بكتاب «ألفباء القصص» الذي ظهر في القرن الخامس عشر. وهو مجموعة من النماذج الأخلاقية التي يقدمها الوعاظ

لجمهورهم. والمواعظ أو السرديات مرتبة ترتيباً أبجدياً بحسب موضوع الدرس. ومن بين المراجع العديدة لهذا الكتاب يجري ذكر ايسوب في ثلاث من القصص، تروي إحداها قصة الحصان والحمار تحت عنوان «الثروة الدنيوية عابرة سريعة الزوال». ورواية ألفباء القصص لهذه القصة، موجزة رتيبة، تبدأ كما يلي: يقول إيسوب في خرافته إنه كان هناك حصان عليه لجام من الذهب، وسرج مبرقش، صادف حماراً مثقلاً بحمله، لذلك لم يعر اهتماماً للحصان، بل أكمل طريقه كأنه لم يكن. غضب الحصان، وطلب من الحمار أن يوسع له الطريق ليمر، ففعل.

بعد مضي فترة من الزمن، ضعف الحصان وشاخ. ولكن الحمار سمن وأصبح بصحة جيدة. فوقف أمام الحصان وتحداه قائلاً: أين ذلك المظهر الجميل الذي كنت فخوراً به؟

وهناك أكثر من خرافة حول الغرور. فالعصور الوسطى غنية بقصص المظهر واللباس. وفيها يتغير شكل الإنسان العادي إلى مستوى أعلى. من هذه القصص قصة «غريزلدا Griselda» الشهيرة التي رواها بوكاشيو Boccacio في «الديكاميرون»، ونقلها بترارك إلى اللاتينية، وترجمها شوسر فيما بعد إلى الانجليزية. وفي هذه القصة تحولت غريزلدا من فتاة فقيرة إلى أميرة، بفضل زوجها والتر الذي ألبسها ملابس فاخرة.

وهكذا نرى أن كلاً من إيسوب، وألفباء القصص، وغاكستون صنعوا قصة حول تغير الكائن العادي بمجرد ارتدائه الملابس الثمينة.

وعلى سبيل المجاز أيضاً، نظر الكتّاب في العصر الوسيط إلى الترجمة بصفتها شكلاً من أشكال تغيير الملابس والمظهر.

فقد نبه بترارك إلى أنه أخذ قصة بوكاسيو وألبسها رداء جديداً، تماماً كما ارتدت غريزلدا الملابس الفاخرة. وكما حصل مع ذلك الرأس المقطوع الذي رآه الذئب، وقد جرى تزيين شعره، وصبغه بالألوان.

ومغزى هذه القصص جميعاً، أن علينا أن ننظر إلى طيبة القلب، وألا يغشنا جمال الشكل. وهذا هو درس الإيسوبيات في العصر الوسيط، كما هو درس التربية إجمالاً في ذلك العصر.

ماذا يعني أن نكتب تاريخ إيسوب؟

إن ذلك يعني أن نتابع تحولاته من مؤلف خرافات إلى كاتب مؤلف، عبر العصور. وهذه الخرافات ما زالت تروى لمن يرغب في سماعها، وما تزال تتكلم للذين يستطيعون قراءتها.

الفصل الثالث

أدب الأطفال في القرون الوسطى

هل هناك أدب لأطفال القرون الوسطى؟

لقد أسفرت ثلاثة عقود من البحوث في ثقافة الطفل، وعادات المدرسة، وممارسات التعليم الابتدائي باللاتينية واللغات المحلية، عن اكتشاف عالم غني بالأنشطة الشفوية والخيالية للأطفال في تلك الفترة، في أوروبا. فقد تمثلت الكنيسة التقاليد القديمة للمدرسة الرومانية، وكيّفت تعليم النحو مع مبادئ العقيدة المسيحية. وهكذا تابعت المدرسة تقديم النصوص الكلاسيكية للقراءة والتحليل والإعراب والفهم، ولكن لأغراض جديدة. كما استخلصت العبر الأخلاقية من السرديات الوثنية، وشكلت من الأساليب الشعرية والنثرية كتابات دينية جديدة.

شهدت هذه القرون استمرار الايسوبيات، على أن أنواعاً أدبية جديدة دخلت الآن إلى المدرسة والمنزل. ذلك أن بروز بنى اجتماعية متميزة وهي: الإقطاع، وخدمة البلاط، والطموح التجاري المدني، ووعي المواطنة، هذه البنى طورت أشكالاً من أدب الأطفال مختلفة عن تلك الموروثة من العصور الكلاسيكية. ولاسيما أن كتب تعليم حسن السلوك والكياسة كانت تعلم الصغار حسن السلوك والخطاب، وتساعد الصبية والفتيات على أداء أدوارهم الاجتماعية.

وقد برز أيضاً الشعر الشعبي والقصص بالعامية، بعضه مدين لإيسوب، والبعض الآخر نتج عن تطور الأساطير والموضوعات المحلية.

إن بنية الأسرة نفسها تغيرت خلال ألف عام بعد انسحاب الرومان من مستعمراتهم البريطانية والأوروبية الأخرى. وأصبح انتقال الثروة والأرض واللقب والسلطة عن طريق وراثة الأبناء للآباء، وحق الابن البكر في الإرث. واتخذ الزواج قيمة مقدسة في الكنيسة، وظهرت ممارسات التعميد، والعشاء الرباني، والاعتراف، مع الإجماع على تسمية الأبناء بأسماء الشخصيات المقدسة... كل ذلك، حوّل الأسرة بجميع مستوياتها، إلى كيان ليس اجتماعياً أو اقتصادياً فحسب، بل وروحياً أيضاً، تقف «الأسرة المقدسة» في خلفيته. فالمسيحية دين يرتكز على نوع مقدس من الحياة العائلية، والمسيح ــ الطفل حاضر لكل من يقرأ كتاباً، أو ينظر إلى صورة، أو يذهب إلى الكنيسة.

إن الحضور الدائم للمسيح الطفل ساعد على جعل العصر الوسيط في أوروبا عصراً للأطفال.

لقد أصبحت ألعاب الأطفال على صورته، وكتبت قصائد وقصص ومسرحيات حوله، وحول إسحاق، وحول قد يسين صغار آخرين، كما رسمت لوحات فنية كثيرة.

وبالإضافة إلى هذه الكتابات الأدبية والدينية، وتلك اللوحات الفنية، كانت السياسة الحقيقية في القرون الوسطى تدار من قبل الصغار. فقد كان الأطفال يملأون البلاط. ومعظم الملوك ورثوا الحكم وهم صغار السن. وفي أماكن العمل، تكونت الجمعيات الحرفية "Guilds" في المدن الكبرى والصغرى لضبط إنتاج البضائع والخدمات وتوزيعها. وفي قلب هذه الجمعيات يقع نظام «التعليم بالتلمذة أو المرافقة». فالصبي (وأحياناً الفتاة) كان يلتحق بالجمعية بصفة مبتدئ. وحين يدخل بيت معلم الحرفة يصبح جزءاً من عائلة ممتدة تنطوي على إمكانات شخصية ومهنية. ويمكن للمبتدئين أن يحصلوا على التعليم والغذاء والتدريب.

هذه الأدوار الاجتماعية كلها، كان لها أدبها. فكتب «المرآة للأمراء» تشكلت بصفتها طريقة لتعليم الحكام كيف يحكمون. أما محتواها الخلقي، ومجموعات أمثالها، واقتباساتها الدينية والكلاسيكية، فقد جعلت من هذه الكتابات موسوعات للأخلاق النبيلة. وقد تكاثرت باللاتينية واللغات المحلية.

وكان هناك شعر ونثر يصفان للمبتدئين المهنيين ظروف حياة الجماعة الحرفية، ويقدمان توجيهات للسلوك الخلقي والاجتماعي في هذا المجال. هذه الكتابات تندرج في إطار ما يسمى أدب النصائح العائلية التي يوجهها الآباء لأبنائهم والمعلمون لتلامذتهم. وفيها يندمج حسن السلوك مع مثل المحبة المسيحية. لأن الأطفال يتعلمون في الأديرة باللاتينية الكلاسيكية مبادئ النحو، وتقنيات الحديث الشفوي، ومعايير القيم الدينية، وفضائل التضحية على الخصوص. وعلى غرار أجدادهم الرومان، كان الأطفال في المساكن الدينية يقرأون فرجيل، واوفيد، وهوراس، ويعرفون الأساطير الأساسية، وقواعد النحو بدءاً من القواعد البسيطة حتى الأشد تعقيداً.

وفي إطار عوالم البلاط، والحرف، والأديرة، ظهرت معظم أنواع أدب الأطفال المعروفة لنا.

فالهدهدة، وهي النوع الذي نربطه بالطفولة بصورة عفوية، تطورت في نطاق اللغات الأوروبية العامية. ومن الواضح أن هذه الأغاني عاشت فترة طويلة في الأداء الشفوي قبل أن يجري تسجيلها في مخطوطات القرنين الثالث عشر والرابع عشر.

على أن هناك شكلاً من الأدب المكتوب أصلاً، مثل «الكتاب الأولي The Primer»، الذي يبدو فريداً في انجلترا. وكان يستخدم في البداية لوصف كتب الصلوات لعامة الناس، ولكنه تطور من حيث الشكل في أواخر القرن الثالث عشر وأوائل القرن الرابع عشر ليضم تعليم الألفباء الأساسي. لقد أصبح يبتدئ بقوائم من الحروف، تليها صلوات بسيطة. وكان أحيانا أكثر تعقيداً، يحتوي على ترانيم دينية، وقراءات من الكتاب المقدس.

وسواء أكانت هذه الكتب تسمى الكتب الأولية أم لا، فإن الأداة الأساسية لتعليم القراءة كانت شبيهة بالألواح الخشبية والبرديات التي كانت تملأ الصفوف المدرسية في العصور القديمة، إلى حد بعيد.

هذه الكتب الأولى كانت مطبوعة بطريقة التفكير في القرون الوسطى. فقد أكد «هيواوف سانت فيكتور Hugh of St. Victor» في كتابه «الديدا سكاليون»

الموجه لتدريب المعلمين، أن العالم المنظور كله مكتوب بإصبع الله. والعالم، بالنسبة لطفل القرون الوسطى، كله كتاب، مملوء بالرموز والإشارات، ويحتاج إلى تفسير. فالنجاح الاجتماعي، والنمو الأخلاقي، والأمن الاقتصادي، كل ذلك يتوقف على حسن التفسير. كما أن الكتاب نفسه عالم، والمخطوطات المضيئة تأتي لتجسد أنواع المخلوقات على صفحاته.

كان أطفال القرون الوسطى يقرأون ويكتبون، ويصلّون ويلعبون. ودراسة أدب الأطفال لا تروي لنا شيئاً من حياتهم فحسب، بل تلقي الضوء أيضاً على مخيلة المجتمع في ذلك الوقت: النبوة، الأبوة، اللغة الأم. هذه الصور من الحياة العائلية تتحكم في الشعور الأدبي واللغوي لأوربا العصر الوسيط. ومبادئ الإرث والسلطة تحدد التاريخ الأدبي والاجتماعي على السواء. لذلك كان هذا الفصل استكشافاً لِما كان يقرؤه أطفال القرون الوسطى (ويكتبونه أحياناً) وهم يحصلون على تكوينهم اللغوي، والاجتماعي، والديني.

كان أطفال القرون الوسطى يتعلمون القراءة والكتابة في كتب الألفبة والصلاة، كتب المبتدئين والترانيم.

كان الصبية، والبنات أحياناً، الذين يبدأون تعليمهم إما في مدرسة الكنيسة، أو في المنزل، يجدون ألفباءهم مغمورة بالتعليم المسيحي من البداية. ففي هوامش مخطوط من القرن الحادي عشر، كتب أحدهم الأبجدية، وأتبعها على الفور بالكلمات الافتتاحية لصلاة الرب[1].

وكانت كلمة «آمين Amen» تتبع في الغالب قوائم الحروف الهجائية في المخطوطات. كما كانت الحروف ترتب أحياناً على شكل صليب. والقصائد على حروف الهجاء، ذات الموضوعات الدينية كثيرة، وفيها قصائد يشكل مجموع أوائل كلماتها كلمة أو عبارة معينة، أو تشكل الكلمات الأولى من الأبيات معاني معينة.

كان الانجلو سكسونيون مولعين بشكل خاص بلعبة الحروف. وهناك مخطوطات من القرن التاسع حتى الحادي عشر تشهد على هذا الولع،

---

(1) British Library, Ms Harley 208, discussed in Orme, Medieval Children, P. 247.

ومخطوطاتهم غنية بالحروف المكتوبة على أشكال تصويرية: حرف Q على شكل أفعى ملتفة، ورأس أسد يبرز من حرف J، وطيور تنتصب خارج حرف A، وهكذا... كما أنها غنية بملاحظات وحواشي تكشف عن كيفية حفظ الطلاب لنصوصهم اللاتينية والانجليزية، وكيف يحصِّلون معرفتهم في التاريخ، أو الأساطير، أو العقيدة. وحين يقرأ المرء الدفاتر المدرسية، والمجموعات من تلك الفترة، يدهش لتنوع المواد فيها. فهناك الأعمال الدينية بالطبع، وهناك كتب النحو. ومن حين لآخر نجد أشياء مثل فن الحب عند اوفيد، بشكل كامل مع ملاحظات. كما نجد مجموعات من الأحاجي أو الحزازير باللاتينية والانجليزية القديمة، ربما لتحدي التلاميذ والطلاب في فهم النحو وغيره. وهناك مجموعات أخرى مثل كتاب في الشعر الانجليزي القديم، ربما كتب في أوائل القرن الحادي عشر، وحفظ في مكتبة كاتدرائية «اكستر» منذ تقديمه لها عام ١٠٧٢. وهو يتضمن أحجيات حول كل الظواهر الطبيعية وفيها الحيوانات والنباتات وصنائع الإنسان.

ومن عمل في كتب الأطفال البيشوب الفريك (٩٥٥-١٠٢٠) الذي أمضى حياته في تأليف كتاب في النحو، ومعجم باللغتين اللاتينية والانجليزية القديمة، وكتاب «حلقة دراسية Colloquy» الذي استخدمت فيه حالات مأخوذة من الحياة اليومية لتحسين مستوى التلاميذ باللاتينية. وبعد جيل من تأليف هذا الكتاب، أضاف إليه أحد تلامذته شرحاً بالانجليزية القديمة، مما شكل تعليماً ازدواجي اللغة، وربط اللغة المحكية بالحياة العلمية.

هذا الكتاب حوار بين معلم وطلابه، يؤدي كل طالب فيه دور ممثل لإحدى المهن، أو الحرف. ويسأل المعلم كلاً منهم بدوره عما يعمل، وكيف يعمل، ولماذا؟

وإذا نظرنا إلى الكتاب في مستوى أول، نرى أنه يشكل تعليماً في فنون الحياة اليومية. ففيه قوائم ومسح للعمال الانجليز وأدواتهم وموضوعاتهم. فالصياد البري يعدد حيواناته، وصياد السمك يعدد أسماكه، ومربي الطيور، يعدد طيوره، وهكذا.

وميزة هذا الكتاب تتمثل في تجميعه لمفردات هذه الأشياء. ولكنه بصفته عملاً موجهاً لطلاب مدارس الأديرة، فإن له غرضاً عقائدياً أيضاً. مثال ذلك:

المعلم: هل ترغب في صيد حوت؟

التلميذ صياد السمك: لا.

المعلم: لماذا؟

التلميذ: لأن ذلك خطر. وأرى أن الذهاب بقاربي إلى النهر، أكثر أمناً من الذهاب مع مراكب عديدة لاصطياد الحيتان.

أضف إلى ذلك، أن لكل عمل أو مهنة جانباً سياسياً وآخر أخلاقياً.

فالمعلم يسأل: ما الذي تفعله بصيدك؟

يجيب التلميذ: أعطيه للملك، لأني صياده[١].

فالنشاط المهني والاجتماعي يساهم في الولاء للسلطة. وطاعة الصياد لملكه، تعكس طاعة التلميذ لسيد الدير، وطاعة سيد الدير للأسقف، وهذا للبابا... وبصورة عامة طاعة المسيحي لربه.

على أن في «الحلقة الدراسية» أداء وتمثيلاً لدور، كما هو الحال في جميع الأمثلة المشابهة في العصور الوسطى. لقد كان التلاميذ يؤدون أدواراً، ولا يقتصرون على تعلم وقائع الحياة، بل يتعلمون لغة الحياة. وفي الحلقة الدراسية، لا يكتفي الطلاب بالقراءة، بل يتعلمون أيضاً كيف يتحدثون بشكل صحيح.

يبتدئ النص بالتماس من الطلاب: «يا سيدنا ! نحن الطلاب، ندعوك لأن تعلمنا أن نتكلم بشكل صحيح. لأننا جاهلون، ونتكلم بصورة خاطئة» هذه العبارات تذكِّر بلغة جماعية البنديكيتين (التي توجه سلوك الأفراد، والتي وضعها القديس بنديكت في القرن السادس، وهي محور ما يسمى الإحياء البنديكتي الانجليزي في القرن العاشر، والفريك مؤلف الحلقة الدراسية واحد من تلامذتها).

---

(1) Craig R. Williams on, The old English Riddles of the Exeter Book (University of North Carolina Press, 1977).

فإذا ما أخطأ طفل في لفظ في ترنيمة، أو نشيد، أو ترتيل، أو قراءة، فهذا الخطأ يستدعي أن يجلد الطفل بالسوط. وبحسب هذا المبدأ يسأل المعلم في الحلقة الدراسية طلابه: «هل تريدون أن تجلدوا بالسياط لتتعلموا ؟».

هذا التقليد يبين عمق الأداء والإخلاص في تعليم الأديرة في القرون الوسطى. أن تتعلم أسطرك هو ما يهم! وهذه التربية الرهيبة ترجع زمنياً إلى ما ذكره القديس أوغسطين عن طفولته في «اعترافاته». وكما هو الحال مع أوغسطين، كان على تلامذة المدارس أن يسمِّعوا مقاطع من النصوص الكلاسيكية، ويشرحوا الشعر عن طريق النثر، ويحوّلوا النثر إلى شعر. وكان هناك مسرح في المدارس، وانضباط مدرسي في المسارح.

هذا الطابع المسرحي، ظهر بشكل كامل مع بداية القرن الثاني عشر، في الإنتاج التمثيلي، في أنحاء أوروبا كلها. وقد تطورت دراما القرون الوسطى من تقاليد متعددة: الصلوات والطقوس الدينية بأدعيتها وتراتيلها، والإجراءات المعقدة داخل الكنيسة، والتعميد المتقن الحركات، والتقاليد الشعبية في الألعاب والملاهي، واللحظات العامة في التمثيل، وأشكال الأداء الكرنفالي والمآدب، والعرض العام للعدالة والمحاكمات، حتى أصبح تنفيذ الأحكام شكلاً من المسرح، مرتباً بحيث يشهده الجمهور، ويهلل له والكتاب المقدس حيث قصص العهد القديم والعهد الجديد تشكل محوراً للألعاب التي تنظمها بعض جماعات الحرف، بصفتها جزءاً من احتفالات أعياد الميلاد والفصح... الخ. وبعض النصوص التمثيلية الباقية تتضمن عناصر من مسرح المدارس، وبعضها كان مصمماً للطلاب أنفسهم، وربما كان مكتوباً من قبلهم.

و«مسرحية دانييل» من القرن الثاني عشر لـ «بوفيه Beauvais» في شمال فرنسا، تمثل تمثيلاً رائعاً لهذا النوع من مسرح الأطفال الذي كان يعمل في مدارس الكنيسة في أوروبا العصور الوسطى. إنها «قراءة في الكتاب المقدس حول الإشارات الخفية والتمكن من النحو»، وهي قصة أيضاً. فالعيد يقدم في هذه المسرحية بكثير من المبالغة. ذلك أن الملك يزيِّن نفسه بأغلى الملابس، وكل بابل تصفق له. والمكافأة على حل ألغاز خط اليد المكتوب على الحائط تشكل قطعة مسرحية أيضاً:

«الذي سيقرأ هذه الكتابة

ويحلّ معناها

ستوضع بابل تحت سلطته

وسيرتدي الملابس الحمراء

وينعم بعقد ذهبي..»

هنا يصبح الثوب جائزة للتعلم، ويصبح دانييل الطالب الذي حصل على المكافأة.

يتقدم دانييل إلى مقدمة الصف، يقرأ... ناصحاً الملك:

«أيها الملك، لا أرغب في هداياك

فأنا استطيع قراءة الكتابة من غير مكافأة.

هذا هو الجواب:

هناك كارثة تتهددك

كان أبوك قوياً

منتفخاً بالغرور

فطرد من ساحات المجد

لأنه لم يكن يعمل مع الله

بل يعمل كما لو كان الرب نفسه

لقد نهب كل ما في المعبد

وجاء به لاستخدامه الشخصي».

فسقوط نبوخذ نصر في مسرحية دانييل هذه، يعود إلى غروره كما لو كان إلهاً.

إن لغة المسرحية اللاتينية، وفك رموز كتابة الرب غير واضح في هذه اللغة. لذلك:

«دعا الملك إليه الحكماء

الذين يستطيعون أن يكشفوا له

معنى الرسالة المكتوبة بيد الله

والتحدي الذي واجهه دانييل يتمثل في فك تلك الرموز»[١].

إن مسرحية دانييل، التي تشبه إلى حد بعيد الحلقة الدراسية، تظهر الناس وهم يمثلون كما لو كانوا أشخاصا آخرين. وتركز على أهمية اللغة المنطوقة المستخدمة في الصلاة، والطاعة، وتفسير النص. على أن هناك فارقاً بين تمثيل صياد سمك، أو صياد بري، أو حتى ملك، وبين تمثيل بطل من الكتاب المقدس، أو قديس، أو الله في هذا النص.

ما الذي كتبه الكبار للصغار في العصور الوسطى؟

كان الآباء والمعلمون يؤلفون مجموعات من النصائح، وأشكالاً من الكتابات التربوية، سواء باللاتينية أو باللغات المحلية، واستمر ذلك ما يقارب خمسمائة عام. وأفضل إنتاج لهذا التقليد التربوي هو «كتاب عن الإسطرلاب» لجوفري شوسر، كتبه لابنه، ذي العشر سنوات.

كان الإسطرلاب جهازاً لمراقبة الشمس والنجوم، وكان يستطيع تحديد زاوية الشمس إزاء الأفق، وبالتالي تحديد الوقت خلال النهار. كما يستطيع تحديد زاوية النجوم في سماء الليل، وبالتالي تحديد الوقت خلال الليل. وكان يستطيع أيضاً استخدام مواقع النجوم لتحديد خط عرض المراقب، ومواقع مجموعات النجوم على طول ممراتها الفصلية، وإيجاد مواقع الكواكب خلال العام كله.

وهكذا، فانه جهاز يُمكِّن من تحديد الموقع الفيزيائي.

ولما كان شوسر شاعر الزمان والمكان، والشاعر الذي يبحث عن موقعنا في العالم، فإنه كتب مرجعاً مصمماً لتعليم ابنه لويس، لا كيف يستخدم الجهاز فحسب، بل كيف يجد نفسه على الأرض، وفي النجوم[٢].

---

(1) الاقتباسات الواردة فيما يلي مأخوذة من النص التالي :

David Belington, Medieval Drama (Booton: Houghton Mifflin, 1975).

(2) The Treatise on the Astrolabe is printed in: Larry D. Benon ed. The Riverside Chaucer, 3rd ed. (Boston: Houghton Mifflin, 1987).

كان شوسر يبحث عن هوية عائلية ووطنية..، لا بالنظر حوله، بل بالنظر إلى أعلى، لا بمراقبة مساحات الخبرة من حوله، بل بتوجيه نظره عالياً إلى السماء.. ومعرفة مكانك يتطلب منك جهازاً لرصد النجوم.

إن تحديد الموقع فيزيائي وعقلاني في الوقت ذاته.. طريق للحياة وعادة في الدراسة. حدّد مكانك في درجتك، وستعرف من أنت، وأين أنت - كما يؤكد شوسر[١].

أن يجد الإنسان نفسه في العالم يعني أشياء كثيرة. إنه يعني موضعة نفسك في مدينة، وأنت تجلس إلى مائدة طعام، وتقدم نفسك إلى بلاط، وتتعلم المهنة في مكان عمل أو رصيف ميناء.

وبدءاً من أواخر القرن الرابع عشر وحتى منتصف القرن السادس عشر، ازدهرت كتب مثل: كتاب قواعد السلوك، وكتاب التنشئة.. وهي تعلم الصبيان (والبنات أحياناً) حسن السلوك والتصرف.

وفي منتصف القرن الخامس عشر، استعان النبيل «بيتر إدلي» بهذه الكتابات حين ألف كتاباً شعرياً لابنه بعنوان: «توصيات». والأرجح أن قائمة الإرشادات مألوفة لقراء هذا النوع من المواد: احترم من هو أكبر منك سناً، راقب لسانك، تحلّ بالصبر، ابتعد عن الشر، اتبع أمثلة الشخصيات التاريخية.. الخ.

وهناك عدد من هواة الشعر جربوا أيضاً هذا النوع التربوي من الكتابة. فمكتبة هونتيجتون Hungtinton في سان مارينو - كاليفورنيا، تحتفظ بمجموعة من النصوص التربوية والدينية، وربما كانت قد جمعت في أواخر القرن الخامس عشر أو أوائل القرن السادس عشر، من قبل أسرة لندنية من التجار. والعديد من محتوياتها تتوجه بصورة مباشرة للأذواق الأدبية والطموحات الاجتماعية لهذا النوع من القراءات. وإحدى القصائد في هذا المجلد هي «الوصية» لجون ليدغيت John Lydgate. وهي سيرة ذاتية لواحد

---

(1) Seth Lerer, Chaucer and His Readers.

من أكثر شعراء القرن الخامس عشر شعبية، يسرد فيها لمحات من طفولته. وفي القائمة التي يدرجها عن سوء السلوك الصبياني، يعدد الشاعر مبادئ حسن السلوك للناشئة في مجالات الحياة التجارية، والاجتماعية، والدينية. كما يروى قصصاً عن إهمال العمل المدرسي، وسرقات صغيرة، وعدم احترام للكبار، بقدر من القوة والتفصيل لدرجة أن العديد من القراء الجدد للقصيدة أخذوا هذه السيرة على أنها صادقة، واستندوا إلى ما وصفته في بنائهم لتاريخ التربية في أواخر العصور الوسطى.

إن أدب الأطفال في أواخر العصور الوسطى لا يمكن فصله عن المثل الجديدة في الحياة العائلية، والنجاح التجاري، بالإضافة إلى صعود الكتابة باللغة العامية، وتجارة الكتب. والنصوص التي تحدثت عنها حتى الآن مخطوطات. وقد استمر أدب العصر الوسيط في النسخ المكتوبة بخط اليد. ولكن مع أواخر القرن الخامس عشر، أدى ظهور الطباعة إلى قيام تغير جذري في صناعة الكتب ونشرها. حيث راح الطابعون الانجليز مثل ويليام كاكستون وخلفاؤه يطبعون الكثير من هذه المطبوعات القديمة ويضعونها في متناول الجمهور.

هكذا أصبح أدب الأطفال سلعة تجارية، والواقع إنها المرة الأولى التي نستطيع الحديث فيها عن كتب الأطفال.

ومن بين أوائل هذه المطبوعات كتاب «آداب السلوك» الذي طبع عام ١٤٧٧ أو ١٤٧٨. أنه قصيدة مطولة مملوءة بالنصائح، جرى تداول معظمها خلال القرن الخامس عشر، وما تزال هناك نسختان مخطوطتان من القصيدة. ومن الواضح أنها من النصوص التي كانت تتمتع بشعبية كبرى. وقرار كاكستون بطباعتها يدل على انه كان فاهماً لمتطلبات السوق.

القصيدة مملوءة بالنصائح المألوفة (وفيها بالطبع دليل لآداب المائدة مأخوذ من شوسر)، وفيها حث للطفل على القراءة. فالكتب تعلّم وتسلّي، كما أنها تزود الطفل بأمثلة من الموضوعات الجيدة للمحادثة، ونماذج للخطابة.

ولا ينسى كتاب آداب السلوك أن يحدد المؤلفين المرغوب في قراءتهم، ويبين الأسباب وهم: جون غور John Gower لأن كتاباته أخلاقية تزود

الطفل بالشجاعة، وجوفري شوسر Geoffrey Chaucer، مؤسس الخطابة في الانجليزية، وأعماله مملوءة بالمتعة والحكم ولاسيما كتابه في نصح الحكام. و Thomas Hoccleve الذي تتصف أعماله المطولة الشاملة بالحِكَم والحساسية وتعلم الخطابة.

وفي نهاية هذا التقرير عن الكتّاب ومؤلفاتهم يشدد المؤلف على كتاب «آداب السلوك». فهذا الكتاب كانت له جاذبية كبيرة بصفته دليلاً لأدب الأطفال، ونموذجاً للطباعات المبكرة.

إنه يوضح، أولا، أن هناك نماذج لكتب الأطفال، تتمثل في مجموعة من المؤلفين وأعمالهم التي تحافظ على قيم خلقية معينة، وعلى أنماط من السلوك الاجتماعي، ومُثُل للأداء الشفوي.

وثانياً، أن بعض المؤلفين الانجليز في العصور الوسطى أصبحوا كتّاباً للأطفال في نهاية القرن الخامس عشر، ولو تنوعت بداياتهم الأصلية. ولا يعني ذلك أن قراء شوسر أو ليدجيت كانوا من الأطفال حصراً، بل أن بعض أعمالهم تندرج في رؤية مرغوبة في تربية الأطفال الأدبية.

وقد نشر كتاب شوسر، وأعيدت طباعته مرات عديدة خلال نهاية القرن الخامس عشر والسادس عشر، واقتبست بعض قصصه، ونسخت بعض قصائده في مجموعات عائلية مخصصة للقراء الصغار. كما عمّت شهرته بين الكبار من الآباء، والموجهين.

واللقب الذي أعطاه القراء في تلك الفترة لشوسر، وهو «أبو الشعر الانجليزي» لم يكن يعني أنه أصل التقليد الأدبي، بل يعني بشكل أكبر توكيد دوره كأب وموجه لهذا الأدب.

من هنا، فإن أعمالاً مثل: «مرجع حول الإسطرلاب» يمكن أن يسهم في فهم سلطة شوسر الأبوية في نهاية العصر الوسيط وبداية النهضة. وقصص الآباء والأبناء في «حكايات كنتربوري» يمكن أن ينظر إليها بصفتها تعبيراً عن أبوة شوسر. فشوسر ذلك العصر وجمهوره، لم يكن، كما نراه الآن، ناقداً سياسياً، ونديماً سليط اللسان، بل كان مروّضاً للقراء الصغار، ومطلوباً لتعزيز القيم المنزلية.

تابع خلفاء كاكستون، وهم وينكين ديورد، وريشارد بنسون، وآخرون العديد من مشروعاته الموجهة للتربية والمتعة. وطبعوا كتباً مدرسية وروايات. على إنهم بحثوا عن التراث الشعبي في السرديات الانجليزية للعثور على قصص للأطفال. فقد طبع بنسون Pynson «مغامرة صغيرة لروبن هود» عام ١٥٠٠. وطبع ديورد Deworde نفس الكتاب عام ١٥٠٦. وطبعه آخرون في مدن أخرى خلال العقدين الأولين من القرن السادس عشر. ونحن نميل إلى رؤية قصص روبن هود بصفتها نوعاً واضحاً من أدب الأطفال. وهي ببطولاتها المباشرة، وأبطالها شديدي الحيوية، وأخلاقها البسيطة ــ تندرج فيما يبحث عنه القراء في أدب الأطفال. كما أن أشعار روبن هود تلبي توقعاتنا. فهي - بأبياتها القصيرة، ومقاطعها الملحنة - لم يعترف بها لفترة طويلة على أنها من الأدب، بل هي مجرد ترنيمات. أما الآن، فمن الواضح أن روبن هود استمر في عدد من القصص والترنيمات الشعبية طوال القرنين الرابع عشر والخامس عشر. ومن الواضح أيضاً أن الكثير من هذا الشعر كان مهملاً من الكتّاب المثقفين، أو من شعراء العامية الطامحين إلى دخول البلاط.

كان روبن هود، وشعر المغامرة، ينظر إليهما على أنهما يفسدان الطفل. ومهما كانت مخططات الطابعين بنسن، وديوارد لاتخاذ مبادرة طبعهما، فإن المربين والأخلاقيين الذين خلفوهما رفضوا هذه القصص والأشعار. فويليام تنديل William Tyndale المعروف بترجمته الإنجيل إلى الانجليزية، رفض روبن هود ومجموعة أخرى من النصوص عام ١٥٢٨ في كتابه «طاعة رجل مسيحي». وحين جرى منع العامة من قراءة الكتاب المقدس باللغة العامية، تساءل تنديل: «لماذا يسمح للناس بقراءة روبن هود، وهرقل، وترويلوسن مع آلاف القصص والخرافات التي تفسد عقول الصغار

والكبار؟»[١] وأظهر آخرون من القرن السادس عشر المشاعر نفسها، ذلك أنهم كانوا قد ربطوا خلال فترة طويلة بين قصص الحب، والفولكلور، وأدب الطفولة.

ولكن هذا الرفض لا يعكس عادات العصر الوسيط في القراءة، أو في بناء أدب الأطفال في انجلترا. بل هو إصلاحي من حيث الغرض في وقت علت فيه مكانة الإصلاح خلال حكم هنري الثامن، حيث كان ينظر إلى أدب القرون الوسطى لا على انه خامل أو مفسد، بل بصفته بابوياً. فتشريعات الأربعينيات من القرن الخامس عشر منعت إعادة طبع كل أشكال الأدب (باستثناء شوسر Chaucer وغوير Gower) اللذين يعودان إلى الفترة السابقة[٢].

وفي فترة حكم الملكة اليزابيت الأولى، كان ينظر إلى أدب العصر الوسيط بصفته رمزاً للتخلف، والهرطقة والتفاهة. وشكوى «روجر أشام Roger Aschan» في كتابه: معلم المدرسة، 1570، تمثل الرأي العام المعاصر آنئذ، يقول أشام: «في زمن أجدادنا، حين كانت البابوية مثل بركة راكدة ملأى، تطفو على كل انجلترا، كانت قلة من الكتب تقرأ بلساننا، باستثناء بعض كتب الفروسية، التي تركت لتزجيه الوقت والمتعة. وكانت تلك الكتب تصنع في الأديرة من قبل رهبان خاملين، أو قوانين جائرة»[٣].

على أنه بعد مرحلة الإصلاح، أصبح أدب العصر الوسيط في انجلترا أدباً للأطفال، فقد كان ذلك الأدب موسوماً بالصبيانية، والأخطاء، والخمول، والحمق.

---

(1) William Tyndale, The obedience of a Christian Man and How christen Rulers Ought to govern (Antwerp: J. Hoekstra ten, 1528). And Benet Brockman, “Children and Literature in Late Medieval England“, Children’s Literature 10 (1982).
Dared Belington, Medieval Drama (Buffon: Houghton Mifflin, 1975).

(2) Statutes of the Realm (London: Dawson’s, 1810–28), Henry VIII C. 1.

(3) Roger Ascham, The Schoolmaster, ed. Lawrence V. Ryan (Ithaca, Ny: cornell University Press, 1967).

وهكذا، فإن أدب العصر الوسيط كان له أثره، ليس في أدب أطفال ذلك العصر فحسب، بل في أطفال أوائل العصر الحديث أيضاً.

لقد كان يحتوي مزيجاً من القصص العاطفية والمغامرات، من روبن هود والسحر، ومن هدهدات الأطفال والإيقاعات الشعبية، كما كان أيضاً أدباً للتحرر من الأمية، ولاسيما بالنسبة إلى تلاميذ الأديرة، وكان - كما يراه - أوائل الطابعين سوقاً يلبي حاجات الأجيال الجديدة الطامحة إلى تعلم حسن السلوك والوصول إلى السلطة.

وعلى هامش الصفحات، يمكن أن نرى قطعاً من القراءات الطفولية، ونرى في حالات نادرة تصرفات يؤديها الأطفال على غرار مؤلفي عصرهم.





الفصل الرابع

أثر المتطهرين في أدب الأطفال من الألفباء إلى قصائد الموت

يصف بعضهم «المتطهرين The Puritans» بالشياطين. فالمصطلح يوحي بالتطرف في السلوك، سواء أكان ذلك في قتل الملك الذي ولَّد عصر اوليفر كرومويل Oliver Cromwell، أو في خشونة الملبس والذوق التي ترد إلى ذهننا حين نتصور المستوطنين الأمريكان الأوائل. أضف إلى ذلك، أن المتطهرين كانوا متيمين بأولادهم، الذين كانوا يشغلون جل اهتمامهم: نموهم، وتربيتهم، وحياتهم، بصفتهم قرّاء. وقد أصبحت الكتب على يد المتطهرين نوعاً جديداً من الأدب، وظهرت بصفتها تعبيراً عن ثقافة المتطهرين نفسها، وامتداداً لمشروعات طباعة واسعة موجهة للتربية الروحية والنمو الخلقي. وكانت تتمحور حول اعتناق المذهب، والتخلص من الخطيئة، وغرضها تعليم أتباعهم أن للحياة هدفاً روحياً، منذ مرحلة الطفولة.

يقول جيمس جينوي James Janeway في كتابه «رمز للأطفال» عام ١٦٧١، الذي ربما كان أكثر الكتب شعبية في القرن السابع عشر، بعد كتاب بونيان Bunyan، بعنوان: «تقدم الحاج»، يقول في هذا الكتاب: «الطفل جوهرة ثمينة موضوعة تحت مسؤولية الآباء. والأطفال يشكلون مستقبل الأسرة، لا بل مستقبل حركة المتطهرين كلها»[١] وكان المتطهرون ينظرون إلى أنفسهم بصفتهم أطفالاً قطعوا علاقتهم بأسرهم، وتحدوا التراث الأبوي للانجليكانية والكنيسة والملك.

---

(1) James Jane way, A token for Children: Being an Exact Account of the Conversion (London, 1971).

وفي نهاية القرن السابع عشر، بدأ المتطهرون يرون أنفسهم مذهباً مضطهداً في انجلترا، وأطفالاً يعانون في أيدي المجتمع القاسي. كما نظروا إلى أنفسهم على أنهم مطاردون ملاحقون. وقد نقلوا هذا الشعور إلى سرديات أدب الأطفال.

وفي أمريكا، رفض المهاجرون المتطهرون الصورة القديمة للوطن الأب أو الأم، واعتنقوا عالماً جديداً من التحوّل والطفولة. وهذا التصور ملأ كتابات المهاجرين الأوائل. ونشوء أدب الأطفال في المستعمرات لا يمكن فصله عن هذه الصورة التي سيطرت على علاقة المهاجرين بانجلترا. هذه العلاقة هي التي ستحدد التجربة الأمريكية الأدبية والسياسية المبكرة بصورة عامة. فقد أصبحت طاعة الرب ـــ الأب تضاهي طاعة انجلترا، أو تحل محلها.

وأصبحت الترجمة الانجليزية للكتاب المقدس عام ١٥٦٠ - المسماة إنجيل جنيف - تمثل الكتاب المقدس للمتطهرين. وهناك وثيقة مبكرة لهم في عام ١٦٥٦ تنصح بعدم تعميد الأطفال بأسماء الرب، أو المسيح، أو الملائكة... احتراماً لهم، ولا بأسماء توحي بالوثنية أو البابوية، بل بأسماء ذكرت في الإنجيل على أنها أسماء أشخاص فاضلين. وكانوا يمنحون أبناءهم في معظم الأحيان ألقاباً من خلال الترجمة الانجليزية لصفات محببة مذكورة في الإنجيل مثل: المتمسك بالأمل، الصامت، المتعلم الحكمة، الكاره للشر، حسن الأفعال، الزايد، الشاكر، المقبول... الخ. وأسماء كهذه تخلق في رأيهم مجموعة من الفضلاء، تبدو في منظورنا المعاصر مجازاً أكثر منها حقيقة. ويبدو الوضع كما لو أنهم يعيشون في عالم «تقدم الحاج» وهم في الحياة الدنيا، ويشكلون مثالاً لما يمكن للحياة الأرضية أن تكون.

هذا الوجود المجازي كانت له عواقب أدبية وسياسية. وسواء أكان الأمر في انجلترا أو في أمريكا، فإن المتطهرين تصوروا أنفسهم يعيشون في مساحة من المعنى السامي.

وفي سبيل فهم هذا التصور، على المرء أن يتعلم القراءة. كان تعليم القراءة والكتابة مصمماً للنجاح، لا في التجارة والزراعة فحسب، بل في

الروح أيضاً. فقد كان هناك نوع من التعليم الأخلاقي يعتمد على الكتب. ومن خلال القراءة، وأداء الصلوات، ومناقشة السرديات، يستطيع الطفل إعداد نفسه لدخول الجنة حين يدعى لذلك.

ذلك أن الموت كان حاضراً في كل مكان. وقد لخص «كوتون ماثير» الموضوع على النحو التالي: «ربما تمضي ساعة في اللعب، وتموت في اللحظة التالية». كما أن الكتابة، والحديث، والوعظ، والقراءة حول الموت، أصبحت تشكل الخبرة الأساسية في التعليم الأولي للمتطهرين. وكانت قصائد الموت كثيرة، واعترافات سرير الموت تملأ أدلة بائعي الكتب، وكان الخوف من الموت يتملك حتى أصغر القراء. فالكتاب الأولي لنيو انجلند، وهو أكثر هذه الكتب شعبية، كان يضع الموت في كل حرف تقريباً[١].

الهرةُ تلعبُ
ومن ثمَّ تُقتَل
كما ينحطِمُ الزجاج
يمضي عمرُ الإنسان
الزمن يصرعُ الجميع
الكبيرَ والصغيرَ على السواء
الشباب ينقضي سريعاً
فالموت يختطفه

كان التأمل الحزين واقعاً في أدب الأطفال. وقد اعترف المتطهرون بأن الكتابة حول الطفولة تمثل ممارسة حزينة. وأدب الأطفال كله يذكِّر بماض لن يعود، بعمر يضيع قبل بلوغ الرشد. فجميع الأطفال منذورون للموت لأن عليهم أن يكبروا، «كما يتحطم الزجاج، تمضي حياة الإنسان». وحين نذكر أناشيد طفولتنا وخرافاتنا، فإنما نستدعي الطفل فينا، ولو بصورة مؤقتة. الطفولة - في نظر المتطهرين - مرحلة حيوية، ولكنها سرعان ما تنقضي. وحين يتحدثون عن

---

(1) The New – England Primer (New – York: Dodd, Mead and Co, 1899).

أدب الأطفال، فإنهم لا ينظرون إلى مستقبل مذهبهم بحسب، بل ينظرون إلى الوراء، نحو براءتهم الشخصية التي أضاعوها.

إن التصنيف إلى فئات، والتفكير في الموت يقعان في قلب أدب الأطفال، ولكن وضع القوائم ليس اعتباطياً، فهو يتصف دوماً بصفة حزينة، كما لو كنا نتعرف إلى إنجازاتنا أو إخفاقاتنا في كتاب الحياة. كما أن وضع القوائم يسبق التأمل الحزين دوماً، ويصبح طريقاً في هذه الحياة لنستفيد من الوقت، ونشغل أنفسنا، ونؤجل بالتالي ذاك الموعد الأخير. وهذا يعني، على نحو ما، أن كتاباتنا الحديثة للأطفال هي من النوع المتطهر.

فمختارات جون نيوبري في قائمة كتبه في منتصف القرن الثامن عشر تعكس باستمرار المحور المزدوج لوضع القوائم والتأمل الحزين: محتوى السلوك الاجتماعي والخلاص.

وفي أمريكا يزيد «الكتاب الأولي لنيوانجلند» في قوة عادات التفسير لدى المتطهرين الأوائل، وتسيطر صورة الأبجدية على الممارسات التربوية حتى بداية القرن التاسع عشر.

كانت كتب الأطفال الأولى تنظم موادها بحسب حروف الهجاء. وأحد هذه الكتب الأولى كتاب جون أموس كومنيوس J. A. Comenius. وهو كتاب مصوَّر، طبع للمرة الأولى عام 1658، ثم طبع وترجم مئات المرات، وترك أثراً كبيراً في المؤلفين الذين جاءوا بعده[١].

هذا الكتاب يرتِّب أصوات الحيوانات ترتيباً هجائياً، كل منها مع صورة للحيوان تمثله أو تمثل صوته. كما يقدم صوراً للفضائل والشرور الأساسية، مرتبة ترتيباً هجائياً أيضاً، بطريقة تشكل ما يشبه قاموساً أخلاقياً. ويتمثل التجديد لدى كومنيوس في أنه يجرد الألفباء من هالتها الدينية، ويركز على النظام الكتابي لعرض أصوات الخطاب البشري. وعن طريق تنظيم المعرفة هجائياً استطاع المؤلف أن يبين أن ترتيب الحروف يشبه ترتيب العالم.

---

(1) Patricia Crain, The story of A: The Alphabetization of America from “The New England Primer “to“ The Scarlet Letter“. (Stanford, Ca: Stanford University Press, 2000).

لقد أصبح كتاب كومنيوس المرجع الأساسي في تعليم الكتابة، كما أنه شارك في الآراء التي تقول بأن الكتابة تكشف طبيعة الطفل. فطبع الطفل وصفاته الجوهرية يمكن أن تستشف من الحروف التي يكتبها بيده.

كما أن هناك مفكرين مثل «مور More» و«ايراسموس Erasmus» وأتباعهما من معلمين، وفلاسفة، رأوا أن خط يد التلميذ مفتاح لطبعه الخلقي. من هنا أصبح تشكيل الحروف بصورة جيدة تمريناً لما يمكن أن يسمى الوضوح الخلقي.

والواقع، أن التعليمات والأمثلة حول كيفية تشكيل الحروف، وإمساك القلم، أصبحت تمثل جزءاً من تراث كتب حسن السلوك. كما أصبحت التعليمات حول العناية بالأقلام: قطع الريشة، ملؤها بالحبر، والمحافظة على سكين القلم حاداً ونظيفاً، وحتى اختيار سكين القلم، أصبح كل ذلك يكشف عن طبع التلميذ، وطبقته الاجتماعية، وذوقه.

هذا الافتتان بالطبع بكل معاني الكلمة، قاد إلى ظهور دراسات نثرية حول الطبع ورموز نماذج الطباع من النواحي المهنية، والاجتماعية، والخلقية. وهذه الدراسات تتابعت وتوسعت خلال نهاية القرن السادس عشر والقرن السابع عشر. ولعل أكثر هذه الدراسات شعبية كانت «دراسة للكون المصغر Micro cosmologie» لراهب الكنيسة الانجليكانية «جون ايرل John Earle»، التي طبعت للمرة الأولى عام ١٦٢٨[1]، وتلتها أكثر من اثنتي عشرة طبعة، قبل نهاية القرن. وما جذبني في عمل ايرل، وجذب القراء الأوائل أيضاً، ذلك التخطيط الموجز لشخصيات مألوفة مثل (بائع التحف، رئيس الكنيسة، الطاهي، المدعي العلم، صاحب الحانوت، الطالب المجدّ... الخ). ولاسيما تصويره الرائع للطفل في فصله الأول. يقول:

«الطفل رجل (بالحرف الصغير)، وهو في الوقت نفسه أفضل نسخة عن آدم، قبل أن يتذوق حواء، أو التفاحة.... إنه صورة زيتية رسمت حديثاً،

---

(1) John Earle, Micro – Cosmographie: Or Apiece of the world discovered (London: Edward Blount, 1628).

ولم يفسدها الزمن والتداول.. إن روحه ما تزال ورقاً أبيض لم يضع عليها العالم «خربشاته» بعد، والتي ستصبح فيما بعد مذكرات مشوشة..».

إن حرف A يقابل آدم. وطبع الطفل يجب أن يقارن مع الأشخاص الموجودين في الصفحة. فالأطفال بالنسبة للكبار مثل الحروف الصغيرة بالمقارنة مع الحروف الكبيرة.

الروح صفحة بيضاء، والأطفال يصبحون على غرار كتب مخيلتنا. والدراسة الجدية لحروف العالم وصفحاته تشكل مفتاحاً لفهم الطفولة. هذه العملية هي بالضبط الحجة التي قدمها ايرل. وبالرغم من أن ايرل نفسه لم يكن معارضاً لكنيسة انجلترا أو للملك، فإن كتابه اكتسب شعبية واسعة جداً خلال فترة نشاط المتطهرين في انجلترا، بحيث أننا لا نستطيع النظر إليه إلا بصفته جزءاً من تعليم المتطهرين الكتابة للأطفال. فالقراءة والكتابة، وتعرّف الحروف، وتشكيل الطبع، كانت محاور نظريته التربوية.

كانت حروف الهجاء في كل مكان، ولكنها كانت تقتبس بشكل خاص من الكتاب المقدس. والكتاب المقدس نفسه كان موسوعة في المعرفة. وكتب القراءة الأولية كانت تتضمن، في الغالب، قوائم من كلمات الإنجيل. ومن هذه الكتب كتاب «المدرسة الانجليزية The English School»[1]، الذي طبع للمرة الأولى عام ١٦٨٠. وهو يعتمد على الإنجيل في كلماته الأساسية، ويضيف كل الأسماء الشخصية في الإنجيل في ترتيب هجائي، بدءاً من الأسماء المكونة من مقطعين، إلى تلك التي تتكون من ستة مقاطع. كما يقدّم صوراً للكلمات المكونة من مقطع واحد، أو مقطعين، وثلاثة مقاطع، بعد ترتيبها بحسب حروف الهجاء. وفي ختام الكتاب يقدم المؤلف نماذج من الكتابة اليدوية، بدءاً من خط التلميذ، وحتى خط الكاتب المحترف. وكل من نماذج الخطوط هذه تبدأ بالأبجدية، بالأحرف الصغيرة أولاً، ثم بالأحرف الكبيرة، ثم تقدم اقتباسات من الكتاب المقدس.

والسؤال هو التالي: هل جميع الكتب التي استخدمت في تلك الفترة من إنتاج المتطهرين؟

---

(1) Tabias Ellis, The English School (London: John Darby, 1680).

إن بعض مؤلفيها كان كذلك، والبعض الآخر لم يكن. ولكن ما كان مشتركاً بينهم، بغض النظر عن انتمائهم المذهبي، هو إحساسهم الإصلاحي العميق بالكتاب المقدس، وموقفهم إزاء الصور. الذي يختلف كثيراً عن موقف أسلافهم الذين يقتصرون على صور الأشخاص والأشياء المقدسة. بينما نرى في هذه الكتب الجديدة أن أشياء الحياة اليومية تقف جنباً إلى جنب مع الأشياء الدينية. لا من أجل نشر الإنجيل، بل لتوكيد أن كل حياة هي في النهاية قابلة للكتابة.

والنموذج الذي كان يمثل هذا التقليد هو «الكتاب الأولي في نيوانجلند» الشهير. وهو كتاب ظهر على الأرجح في الثمانينيات أو التسعينيات من القرن السابع عشر. ولكنه اتخذ شكله المألوف في طبعة ١٧٢٧ (وهي النسخة الأولى الباقية حتى الآن)[١].

كان هذا «الكتاب الأولي»، خلال حياته الطويلة، عدة أشياء. فقد كان يحوي حروف الهجاء والرموز، والأمثال الشائعة والصلوات، والأشعار، والقصص الخلقية. وبالرغم من أن محتواه الرئيس بقي ثابتاً، فإن لهجته تحولت بشكل واضح في منتصف القرن الثامن عشر، ليصبح أكثر ارتباطاً بالكتاب المقدس، وأغنى بالتراتيل والصلوات. ولكن شكله الأول كان يعكس التعابير الضابطة لأدب الأطفال عند المتطهرين، ويؤدي عمله بصفته قاموساً للقوائم، وقصائد الموت، التي كانت تملأ كتب ذلك الأدب. يبدأ الكتاب الأولي بقوائم. وتعرض مقدمته في صفحة أولى حروف الهجاء بالحروف اللاتينية والطباعية المائلة، وفي صفحة تالية، الحروف الانجليزية الكبيرة والصغيرة. فالكتاب الأولي، ومنذ البداية، ليس كتاب تعليم ديني فحسب، بل سجل لمواد الطباعة أيضاً، ثم يأتي التعليم الديني، وشرح لمكانة الطفل في الأسرة، والمجتمع، والكون، ثم تأتي أهمية قانون الأسرة وضرورة التقيد به سواء أكان واضعه رب الأسرة أو الله، ثم أهمية حسن السلوك والخطاب.

والكتاب الأولي يدرب الطفل على الكلام المضبوط شكلاً ومضموناً، ثم على مقاربة النصوص المكتوبة، إذا حصلت على موافقة الأهل.

---

(1) Jay Fliegelman, Prodigals and Pilgrims, 1750–1800 (Cambridge University Press, 1982).

وإذا كان الكتاب الأولي كتاباً للحياة، فهو كتاب للموت أيضاً. والأموات يملأونه كلياً، من آيات الكتاب المقدس التي تسبق الصفحة الأولى من المقدمة إلى الشعر في وسطه، إلى قصة الشهيد جون روجرز في نهايته.

هذا التنظيم الذي رأيناه في «الكتاب الأولي» نجده في معظم كتب أدب الأطفال، وهي كتب للبيت والمدرسة. ومن هذه الكتب: «رمز للأطفال Token for Children لِـ جيمس جينوي James yaneway»، و«تقدم الحاج Pilgrim's Progress لِـ جون بنيان John Bunyan»...

إن الكتب كالأطفال، تنمو وتكبر وتتغير بفضل إعادة الطباعة، والتقليد، والاختزال، والتصوير، والتمثيل، والتكييف مع القراء الصغار. وهكذا يصبح الأدباء الجدد أطفالاً لدى المؤلفين الكبار.

وإذا كان الطفل رجلاً بالحرف الصغير، فإن الكتاب المكيَّف طفل لأبيه، الكتاب الأصلي.

وقد شهد القرن الثامن عشر عدداً كبيراً من أشكال التكييف، والاختصار لكتاب «تقدم الحاج» لبنيان، و«روبنسون كروزو» لِـ ديفو، و«كلاريسا» لريشاردسون، والكتاب المقدس نفسه.

وسواء أكنا نتحدث عن بريطانيا أو أميركا، فإن مشاريع الطباعة هذه كانت تلبي حاجة اجتماعية حقيقية لكتب الأطفال. كما تلبي الحاجة إلى تكوين كتّاب جدد للأطفال في مواجهة المؤلفين الكبار. فجميع النصوص كانت تقليداً إما للكتاب الأمريكي «رمز للأطفال»، أو للكتاب الانجليزي «تقدم الحاج» ومهما كان المذهب الدقيق لهؤلاء المؤلفين فإن هذه الكتب تبقى جزءاً من تجربة المتطهرين، لأن تاريخ أدب هؤلاء يبقى مرتبطاً بالأسرة والتراث، شأنه في ذلك شأن تاريخهم الاجتماعي.

لقد تحكّم تقليد النماذج المثالية في نمو الأطفال، ونمو التأليف، سواء بسواء. وبهذا المعنى، فإننا لا يمكن أن نفصل الجهد المبذول لمحو الأمية، وهو هدف التربية الرئيس لدى المتطهرين، عن انتشار القراءة والكتابة الأدبية لدى الأطفال.

كما أن محو الأمية سار في مجالي الشعر والنثر وفقاً لنموذج المتطهرين أيضاً. وقلة من الشعراء كان لهم أثر في تاريخ أدب الأطفال كما كان لِـــ «إسحاق واطس Isaak Watts»[(١)] وهو ابن راهب معارض. لذلك نشأ في عالم من المعارضة الدينية للكنيسة الانجليكانية، ومُنع لذلك من دخول الجامعة. على انه حصل على ثقافة تفوق تعليم جميع معاصريه بالرغم من ذلك. وبقي ينظم الشعر، ويكتب خلال خمسين عاماً، أفضل أشعار الأطفال، وأكثرها جاذبية.

إن «الأغاني الإلهية Divine Songs» لِواطس، التي كتبت بلغة بسيطة لاستخدام الأطفال، طبعت للمرة الأولى عام ١٧١٥، وكانت أكثر كتب الأطفال شعبية، لدرجة أنها طبعت عشرين مرة في حياة الشاعر. ويمكننا أن نتعرف تأثير أشعاره من بنجامين فرانكلين «الذي قال إنها مُثُل خلقية»، إلى إميلي ديكنسون (التي كتبت العديد من قصائدها على نمط أغاني واطس). فقصائده تتحدث مباشرة عن موضوعات الخبرة الأدبية وشعور الموت، تلك الموضوعات التي كانت محورية في تصورات المتطهرين، كما أنها تجاوزت مجازات بنيان، والكتاب الأولي لنيوانجلند. وبكل بساطة، عرّفت أجيالاً من الآباء والأطفال بما هو الشعر الحقيقي.

علي أن عمل واطس للأطفال تجاوز أيضاً هذه الأغاني الصغيرة. فقد طبع كتاباً في القراءة والكتابة عام ١٧٢١، وكتاباً في المنطق Logick عام ١٧٢٥. وطبع قبيل نهاية حياته عام ١٧٤١ كتاب «تحسين العقل»، وهو عمل ذو سمعة عالية لدرجة أن صامويل جونسون أعلن «أن من يعنى بتعليم الآخرين، يمكن أن يتهم بالتقصير في واجبه إذا لم يوص بهذا الكتاب».

فشعر واطس يعد جزءاً لا يتجزأ من ذلك المشروع التربوي الواسع. وهو مشروع مصمم لا لتعليم حسن السلوك، أو الحياة الخلقية فحسب، بل لتوكيد أن كليهما يتحققان في قراءة اللغة الانجليزية بصورة صحيحة، وكتاباتها، ولفظها. وبشكل مختصر، يمكن أن ينظر إلى عمل واطس بصفته حجة لجعل تنشئة الطفل بالانجليزية، وتطوير المخيلة الانجليزية لدى الناشئة.

---

(1) Isaac Watts, Divine Songs, ed. J. H. P. Pafford (London “oxford University Press, 1971).

ولنأخذ على سبيل المثال: مديح لله لتعلمي القراءة،«من الأغاني الإلهية»:

«إنني أقدم للرب

مدائح لساني

لأني عُلِّمتُ، وتعلمتُ صغيراً

أن اقرأ كلمته المقدسة».

تبدأ القصيدة، على غرار العديد من قصائد واطس، بتوكيد صوت المتكلم. وهذا الصوت يتردد في كل مكان. «ربي العظيم! ارفع صوتي لك» هذه بداية قصيدة أخرى.

تتخذ قصائد واطس في الواقع لغة الترانيم لتطلب نعمة الله. لذلك كانت القصيدة حول تعلم القراءة، أشبه بقصيدة لتعلم الكلام. فالعين واللسان، والقلب والفم، تجتمع كلها في تشريح هذا التعلم. انظر إلى تتابع هذا التصور:

قبل منحي نعمة الرؤية

لم أكن استطيع

عمل أي شيء جيداً

هنا استطيع القراءة والتعلم

* * *

أوه! أرجو أن يعلمني هذا الروح

ويجعل قلبي يتقبل

هذه الحقائق..

كتابي وقلبي لن يذهبا أبداً.

يأخذ واطس هذه البديهة من «الكتاب الأولي لنيوانجلند» على الأرجح، ويرددها على امتداد الأغاني الإلهية». فهناك مديح لله على الولادة والنشأة في أرض مسيحية، يتبعه مديح للإنجيل، وتميز الكتاب المقدس، ومن ثمَّ مديح لله على تعلم القراءة. وهذه كلها في الحقيقة مدائح لتعلم القراءة والكتابة.

وعلى هذا النحو تبدأ قصيدة «الكتاب المقدس»:

أيها الرب العظيم

إني أنظر إليك بإعجاب ومديح

لكل أعمالك

ولكن أيضاً، لحكمتك وقوتك وبهائك

التي تسطع في كتابك

إن النجوم التي تدور في أفلاكها

أُعْطِيَتْ الكثير من التعليم

أرجو أن تعلمني كلمتك الطيبة

كيف أستطيع الصعود إلى الجنان

ولننتقل الآن إلى قصيدة بعنوان: «الله الذي يرى كل شيء»:

أيها الله البالغ القدرة

إن عينك الحادة

ترى من خلال ظلال الليل.

وأكثر أفعالنا سرية

كلها مفتوحة لنظرك

الله هو أعظم القراء. وأفعالنا مكشوفة أمامه كصفحات كتاب. وحين نقرأ «الأغاني الإلهية» ندهش للتركيز الشديد على القراءة بربطها الدائم بين كتب البشر، وكتاب الله، وكتاب الحياة.

في نهاية مجموعة الأغاني هذه، تظهر قصيدة جديدة في طبعة ١٧٢٧.

هذه القصيدة التي حوّلها واطس في الواقع من ترنيمة كان يجري تناقلها شفوياً إلى نص مطبوع، تحت عنوان: «نشيد السرير»، تقول:

هس! يا عزيزي

نم هادئاً ناعماً

الملائكة المقدسة تحرس سريرك

وتباركك آلاف المرات

وهي تنزل برقة فوق رأسك[١].

وفي أمريكا، كتب بنجامين فرانكلين عام ١٧٢٢، وهو في السادسة عشرة من عمره، تحت اسم مستعار هو: Silence Dogood، مقالاً حول قصائد الموت في نيوانجلند، وأخذ فيه اقتباساً من واطس[٢].

فقد نشر المتطهرون تعاليمهم كلها على الورق، من أوائل كتب القراءة، إلى «الكتاب الأولي لنيوانجلند»، من «جينوي» إلى «بونيان» فـــ «واطس»؛ من الأبجدية إلى قصائد الموت. حتى أن فرانكلين، وهو لم يكد يتجاوز مرحلة الطفولة، أدرك عادات شعر المتطهرين وعباراتهم كلها. وحتى في اختياره للاسم المستعار (اصمت واعمل جيداً Silence Dogood) أحيا عادات المتطهرين في التسمية، ولاسيما هذه التوصية الواردة في الكتاب الأولي لنيوانجلند.

والواقع أن تسمية الأطفال بـــ «Silence أي اصمت» و«Dogood أي اعمل جيداً» كانت شائعة في القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر.

فلقب فرانكلين البارع يعود بنا إلى أجيال المتطهرين التي رفضت الماضي الأبوي القديم، وأعطت أطفالها أسماء جديدة.

وفي أمريكا، البلد الذي يعيش دوماً بين الذاكرة واستشراف المستقبل، نحن نقلد دوماً النماذج المثالية، سواء أكانت الرموز الأدبية للانجليز، أم التأملات الأخلاقية للكتب المقدسة.

لقد كتب فرانكلين في طفولته: «كنت مولعاً بالقراءة، منذ طفولتي». أن تكون طفلاً يعني أن تكون مولعاً بالقراءة: أن تكون رجلاً بالحرف الصغير، كتابه وقلبه لن يذهبا أبداً.

---

(1) Quoted in: Donald Davie, the Eighteenth – Century Hymn in England (Cambridge University press, 1993).

(2) Silence Do-good, No 7, in Franklin, Writings.

الفصل الخامس

ألعاب الفكر

جون لوك وأدب الأطفال

كتب المربي «جون كلارك John Clarke» في أوائل القرن الثامن عشر يقول: «الأطفال غرباء في العالم» لقد ولدوا من دون أفكار، وما يتعلمون يأتيهم من خلال خبرتهم. «وأول ما يتعرفون الأشياء المحسوسة. وهذه الأشياء تملأ خزانة الدماغ الفارغة زمن الولادة بأفكار متنوعة».

ويضيف «إن مهمة التربية أن تراقب هذا العمر الضعيف، الغض، الذي يجعله عقله الفارغ وغير الواعي واقعاً في شباك ملذات الحواس، غير قادر على التنبؤ بعواقب الأشياء».

إن هدف التربية «تنشئة العقل على الفضيلة»، أما منهج الدراسة فهو: (اللغة، والتاريخ، والرياضيات، والخطابة، الخ..) وهذه تتوازن لتحقيق ذلك الهدف.

ويتابع كلارك: «ما دامت التربية أساسية لنمو الصغار عقلاً وجسماً، فمن الطبيعي أن يكون هناك «تنوع كبير في الكتب» حول الموضوع، ولكن الكتب – مع الأسف – قليلة في هذا المجال، وفي النهاية «لا اعرف أياً منها في لغتنا جديراً بالدراسة، باستثناء كتب السيد لوك»[1].

لقد أصبح جون كلارك وأقرانه العديدون في التربية طيّ النسيان منذ أمد بعيد، أما جون لوك فلم يُنس. فقد قدم جون لوك نظرية تربوية مبنية على

---

(1) John Clarke, An Essay upon the Education of Youth in Grammar – Schools (London, 1720). Guoted in Samuel Pikering, John Locke and Children's Books in Eighteenth – Century England (University of Tennessee Press, 1981).

أساس فلسفي في كتابه «مقالة حول الفهم البشري، ١٦٩٠» وبشكل أدق في «بعض الأفكار حول التربية، ١٦٩٢».

ومع اعتقاده الراسخ بأن الكائن البشري لا توجد لديه أفكار فطرية حين الولادة؛ وأن الطفل يتعلم من خبرته في العالم الخارجي؛ وأن الصور والدمى، والنماذج يمكن أن تساعد في تعليم الكلمات والمفاهيم؛ وأن هدف التربية أخيراً يجب أن يكون التعلم والمتعة معاً؛ مع كل ذلك حصلت نظرية لوك على اثر في التنشئة والتربية، أكبر مما حصل لأي من المربين الآخرين خلال الثلاثمائة سنة السابقة. لا في بريطانيا وحدها، بل وفي فرنسا، وألمانيا، وهولندا، وأمريكا.

لقد حظي لوك بالاحترام بصفته أبا التربية، نظراً وممارسة. وإذا كانت كتاباته ساعدت في تشكيل تعليم الأطفال، فإنها ساعدت أيضاً في تشكيل أدبهم. فقد لاحظت السيدة سارة تريمر Sarah Trimmer، فيما كتبت عام ١٨٠٢، أنه قبل زمن لوك كان من الصعوبة بمكان إيجاد أي كتاب للأطفال، ولكن حين أعلن لوك فكرة الجمع بين التعلم والمتعة، سرعان ما أنتجت كتب خاصة بالأطفال[١].

وعلى مدى القرن الثامن عشر، وحتى جانب كبير من القرن التاسع عشر، اتبعت كتب الأطفال فلسفة جون لوك وذوقه. فإن الطفل يولد صفحة بيضاء، وأن خزانة عقله فارغة، على سبيل المثال، تركت أثراً في طريقة عرض المعرفة والخبرة في السرد الأدبي. والحقيقة، أن المرء يستطيع أن يؤكد أن نظرية المعرفة السائدة في أدب الأطفال أصبحت نظرية لوك منذ بداية القرن الثامن عشر. وأن لوك وأتباعه، بإنكارهم وجود أفكار فطرية، حوّلوا الطفل إلى نتاج تربيته. وبتركيز التربية على الخبرة الحسية، أصبح كُتّاب أدب الأطفال يسردون قصص النمو بصفتها تفاعلاً مع أشياء هذا العالم. وخلافاً لما كان يجري في سرديات العصر الوسيط، أو في «تقدم الحاج» لبنيان، فإن تتابع

---

(1) Sarah Trimmer, The Guardian of Education, Vol. I; Quoted in; Writing for the rising Generation: British Fiction for young people, 1672-1839 (University of Victoria 2003).

الخبرة لم يعد مصمماً لتوكيد ظرف أو معتقد سابق. وخلافاً أيضاً لما كانت عليه كتب حسن السلوك التي كانت في الماضي الأساس المبكر للتربية الاجتماعية، لم يعد السلوك في عالم لوك موجهاً للتقيد بنماذج للمظهر الخارجي موضوعة مسبقاً. فالسرديات، بحسب تصورات لوك، أصبحت تكشف عن الطفل، وهو يتفاعل مع أشياء أو أفعال، أو يرد عليها.

فكتاب مثل «جودي الصغيرة ذات الحذاءين» الذي طبع للمرة الأولى عام ١٧٦٥، على يد جون نيوبري، يحكي قصة فتاة صغيرة، تتعلم دروسها، وتكبر حتى تصبح معلمة. وفي موقف معين من القصة، تحاول أن تساعد جيرانها الذين لم يكونوا قادرين على حصاد الحشيش، لذلك تَلِف محصولهم خلال عدة سنوات نتيجة للجو الماطر. مما جعل جودي تخترع جهازاً ينبههم إلى الوقت المناسب لقص الحشيش بأمان، ووقايته من التلف.

لقد اخترعت جودي البارومتر. وحين استخدمته راح بعضهم ينظر إليها على أنها ساحرة. فالمهارة لديهم ليست من عمل الذكاء، بل من عمل الشياطين.

هذا التفصيل الذي يبدو صغيراً، يبقى محورياً في الرواية الجديدة، لأنه يكشف عن جودي ذات الحذاءين بصفتها سيدة الفلسفة الاختبارية أو الوضعية: تلاحظ العالم، وتصنع أدوات القياس، وترفض مخاوف النساء القديمات في التقليد الشعبي.

وبالطبع، كان للوك تأثير هائل في تاريخ الأدب الانجليزي بشكل عام. فقبل جودي ذات الحذاءين بوقت طويل، اتبع «ديفو» في «روبنسون كروزو» العديد من مبادئ لوك، من خلال تركيزه على تفاصيل المعرفة خلال سرده لتمتع كروزو بالمقدرة التقنية، حتى في جزئيات حاجة بطله إلى وضع علاقة تعاقدية مسجلة مع أولئك الذين سيظهرون فيما بعد على جزيرته.

والمفهوم التاريخي لنشوء الرواية يضع لوك والمتطهرين في مركز الريادة، كما لخص ذلك إيان واط Jan Watt: «بادئ ذي بدء نقول، إن أشخاص الرواية (ومسرح أفعالهم) يجب أن يوضعوا في منظور أدبي جديد:

يجب أن يمثل الرواية أشخاص محددون، في ظروف محددة، عوضاً عما كان يحدث في الماضي من أن تمثلها نماذج بشرية عامة إزاء خلفية محددة سلفاً لمواضعات بشرية مناسبة. هذا التحول الأدبي يشبه رفض العموميات، والتركيز على الخصوصيات التي تميز واقعية لوك الفلسفية[١].

يقول لوك: «تبدأ معرفتنا من الجزئيات»[٢]، هذه القناعة الأساسية فيما يتعلق بأدب الأطفال، كما هو الحال في أدب الكبار، تدفع قصص النمو الخلقي للتركيز على الإدراك الحسي للعالم الخارجي. ومع روبنسون كروزو، وجودي ذات الحذاءين، يجري إدخالنا إلى جزئيات الحياة. والتربية المبكرة - كما يقول لوك - تمثل الدليل الذي يقودنا في إبحارنا داخل تلك الرواية. إن خطوط الحياة ملأى بالأشياء. ومساحات الأطفال في عالم لوك ليست ملأى بالرموز أو بعلامات للخلاص اللاحق، بل هي ملأى بالأشياء. ويستخدم لوك كلمة «ألعاب» ليوحيٍ، لا بدمى روضة الأطفال أو غرفة النوم فحسب، بل بأشياء الخبرة التي تعلّم الأفعال الحسية والخلقية.

إن كلمة «ألعاب» بدأت تظهر في أواخر القرن السابع عشر لتدل على الدمى. ولكنها أصبحت عند لوك وتلامذته مصطلحاً لما يمكن أن نسميه «نظرية المعرفة الترويحية». يقول لوك: «إن الأطفال ليسوا خاملين، أو ضعيفي الاهتمام، على الإطلاق. وهذه الألعاب، ولتكن قطعاً من الورق، أو الحصى، أو أشياء صغيرة يصادفونها حول المنزل، علينا أن نستخدمها في تعليم الطفل. وحتى الأشياء التي يمكن أن تكون صعبة التشكيل على الطفل لتعقيدها (كأغطية العلب أو الزجاجات، والصنانير، والمضارب..) يجب استخدامها للتدريب. كما أن الألعاب يمكن استخدامها لتعليم الطفل القراءة. ومن الممكن إلصاق الأحرف على مكعبات صغيرة، أو مضلعات، وبذلك تصبح الكلمات دمى. كما أن الكتب نفسها يمكن أن تصبح موضوعاً للمتعة.

كان دفاع لوك عن هذه الألعاب شديد التأثير حتى أن جون نيوبري قدم في الأربعينيات من القرن الثامن عشر كراتٍ، ووسائد دبابيس، وحصى للعدّ،

---

(1) Ian Watt, The Rise of the Novel (University of California press, 1957).
(2) John Locke, An Essay concerning Human Understanding, 5th ed. (London, 1706).

وأشكالاً مضلعة، للبيع مع كتبه. وكانت نظرية الألعاب شديدة التأثير أيضاً، حتى أن كتب الأطفال نفسها راحت تتخذ عناوين مستمدة منها، مثل كتاب نيوبري «العاب نيوبري الجميلة للأطفال» أو «ألعاب ماري كوبر الجديدة ١٧٤٢». وهذا الأخير يقدم حروفاً، ومقاطع، وصوراً، وكلمات مصممة بحيث تقطع وتلصق على بطاقات أو مكعبات لتساعد على تعليم التلاميذ القراءة. كما أن الكتاب أصبح يشكل عنصراً إضافياً في غرف الأطفال.

إن تأثير لوك في أدب الأطفال في القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر لا يكمن فقط في مثله الأعلى حول الحياة المتعلمة، بل في القناعة بأن الطبع، والسيطرة على الذات، والعمل المجد، كل ذلك يمكن تعليمه أيضاً. وهو يكمن أيضاً في تركيزه على جزئيات الخبرة الحسية، وانبهاره بالألعاب، وابتكاره لغة تصويرية لشرح ما يملأ العقل.

وخلال هذا الأدب، نرى الأطفال يُواجَهون بغرفهم غير المرتبة، وأشياء خزائنهم المنتثرة، وعالم كامل من المساحات الداخلية التي تحتاج إلى التنظيف والترتيب، ويطلب منهم أداء هذا العمل. وهذه أكثر من كونها مشاهد للفوضى، تشير بوضوح إلى تصورات لوك للمعرفة.

وخير ما يمثل ذلك كتاب «سارة فيلدنغ Sarah Fielding» «المربية The Governess»، ١٧٤٩»، الذي تمّ الاعتراف به لمدة طويلة على أنه أول رواية طويلة مكتوبة للأطفال. وهو يبدأ بهذا المشهد الفوضوي الذي ينبه إليه لوك:

«حين تكون لديك أعداد من الكتب، بغية القول إنك قرأتها، من دون أن تكتسب المزيد من المعرفة، تذكر هذا القول: إن الرأس مثل البيت، حين يزدحم حتى الاكتظاظ، دون مراعاة أي نظام في وضع الأشياء، فإنه يصبح ركاماً مبعثراً لا بيتاً مؤثثاً»[١].

ثم تمضي فيلدنغ لتروي قصة حول فتاتين من أسرة واتكينز، ترميان ملابسهما وممتلكاتهما في أكوام غير منتظمة، وتحبان إلقاء كل الأشياء في دروجهما، وهكذا لا تستطيعان إيجاد أي شيء حين تحتاجان إليه. ومغزى

---

(1) Sarah Fielding, the Governess (London: 1749)

هذه القصة، إن هؤلاء الأطفال الحمقى الذين يلقون كل شيء في رؤوسهم ولا يحاولون تنظيم ما يضعونه فيها، يحتاجون إلى من يخدمهم، أما لإصلاح عاداتهم، أو لزيادة معرفتهم. ومن دون ذلك، ستكون رؤوسهم في فوضى، شأنها شأن دروج الآنستين واتكنز.

إن مهمة أدب الأطفال إعطاء معنى للأشياء. ولم يكن من قبيل الصدفة أن احد الأنواع الأدبية التي برزت مع ظهور كتابات لوك، كان «سيرة الأشياء الجامدة (غير الحية).

هذه الكتابات أو الكتب ظهرت باكراً في القرن الثامن عشر بغرض النقد الاجتماعي مثل كتاب «شارلز جيلدون Charles Gildons» «الجاسوس الذهبي١٧٠٩»، وتوبياس سموليت Tobrias Smolett» «مغامرة جوهر ١٧٦٩ Adventures of an Atom»، و«شارل جونستون» «مغامرات جنيه ١٧٦٠» و«توماس بريدج» «مغامرات ورقة نقدية ١٧٧٠»[1] وعدد آخر لا يحصى من الكتب، تتحدث فيها الأشياء عن نفسها. ومثل العديد من روايات تلك الفترة، كانت هذه السِيَر تروي قصصاً ومغامرات حول عمل بعض المهن، وأنواع التجارة، والحرف، كما لو كانت أشياء الحياة اليومية نفسها تصبح أشخاصاً؛ كما لو كان القلم، أو قطعة النقد، أو الدمية، أو الكتاب، أو العربة، تصبح الناشط الحقيقي في حياتنا، وليس نحن[2].

هل كانت هذه الروايات كتباً للأطفال؟

لقد ناقشها باحثون معاصرون في إطار نشأة أدب الأطفال في منتصف القرن الثامن عشر. ولكن قارئ اليوم يصعب عليه أن ينظر إليها بصفتها مصممة للقارئ الطفل. فتلميحاتها ومناقشاتها السياسية، وعباراتها المعقدة تبدو شديدة الاختلاف عما نراه في جودي ذات الحذاءين، أو المربية، على سبيل المثال. ومع ذلك، فإن بعض هذه الروايات يتناول بوضوح مشكلات الأبوة، والوراثة، والتربية، والبعض الآخر يقتصر على تعليم لغوي للقراء الصغار.

---

(1) Samuel Pickering, John Locke and Children Books, and Christopher flint, "Speaking objects: the circulation of stories in Eighteenth century prose fiction", PMLA, 113 (1998).

(2) Thomas Bridges, The Adventures of a Bank – note (London: 1770-1771).

وكتاب بريج «مغامرات ورقة نقدية» بشكل خاص يتمتع بسمات أعمال شارل ديكنز تقريباً. في مقدمته: غموض حول والد الراوي، أو الورقة التي تقول: «لما كان من المألوف لبطل قصة حقيقية، أو رواية خيالية، أن يقدم تعريفاً بنفسه وبعائلته، تماشياً مع تقليد قديم، فإني سأفعل الشيء نفسه».

والحقيقة أن مغامرات ورقة نقدية، قصة حول الأصل «والنسب» وهي كلمة نربطها حالياً، وبشكل حصري، بالحيوانات الأليفة، لذلك كان من الطبيعي أن تربط روايات القرن الثامن عشر بين الحيوان الأليف والأشياء الجامدة، من خلال الورقة التي تتحدث عن سيرتها الذاتية الخيالية.

كما أن عناوين مثل «حياة كلب ومغامراته»، «وحياة فأر ومغامراته»، و«تاريخ أسرة روبنز»، من بين عدد آخر، كانت تقود القراء عبر تصرفات غير متزنة لكائنات غير إنسانية، ولكنها حساسة ومن الخبرة الواقعية. إن قصصاً كهذه تدين بالكثير لتقنيات قصص الحب القديمة، وللنوع الناشئ من روايات المشردين، وخرافات البهائم. ولكن دعامتها التربوية والفلسفية كلها كانت جون لوك لأن لوك كان شغوفاً بالحيوانات. وفي كتابه «بعض الأفكار حول التربية»، يتفجع لوك على المنظر المألوف لأطفال يعذبون حيواناتهم المنزلية، ويناقش: «يجب أن يتم تعليم الصبية والبنات رعاية المخلوقات. ولا أستطيع إلا أن أوصي بمثال اللطف والانتباه لأم عرفتها. كانت تلبي دوماً رغبات بناتها حين تطلب أي منهن كلباً، أو سناجيب، أو عصافير، أو مثل تلك الأشياء التي تتسلى بها البنات الصغيرات. ولكن حين يحصلن عليها كانت تتأكد من حسن معاملتها ورعايتها.

إن حسن معاملة الطفل للحيوانات كان بالنسبة إلى لوك اختباراً أخلاقياً، ومقياساً لطيبة نفس الطفل. وكل «من يجد لذة في عذاب المخلوقات الدنيا وهلاكها، لن يكون جديراً بالتعاطف مع بني جنسه». وترجع حجج لوك هذه لالتزامه الفلسفي العام بمثال محافظة الإنسان على كل ما يحيط به، بصفته قانوناً أخلاقياً. «سيكون العالم أكثر هدوءاً وسعادة مما هو حالياً لو كنا نرعى كل المخلوقات الحساسة». وفي «مقالة حول الفهم البشري» يذهب لوك أبعد

من ذلك، ليناديِ بأن الحيوانات تستطيع المحاكمة، والتذكر، والإدراك، ولو أن أفكارها ليست كلياً مثل أفكار البشر.

فهل الحيوانات نسخ من البشر أدنى مرتبة منهم، أم هي شيء قريب من الآلات البيولوجية، غير قادرة على التفكير (أي مجرد آليات)؟ هكذا تساءل أحد فلاسفة منتصف القرن الثامن عشر[١].

تلك هي الأسئلة العريضة التي كانت تحفز جانباً هاماً في فلسفة التنوير، كما كانت تحفز أدب الأطفال في تلك الفترة؛ ولكنها كانت على الأخص، الأسئلة التي تكمن وراء إحياء ايسوب، ذلك الإحياء الذي أخذه لوك على عاتقه. لقد بقيت خرافات إيسوب تمثل لفترة طويلة القاعدة الرئيسة للتعليم المدرسي والقراءات الشعبية. وقد تتابعت الترجمات، والتعليقات، والطبعات منها في كل أنحاء أوربا بعد ظهور الطبعة الأولى في نهاية القرن الخامس عشر. وفي «بعض الأفكار حول التربية» أفرد لوك خرافات ايسوب بصفتها «أفضل القصص القادرة على إمتاع الطفل». وقد أكد مراراً على وضوح الإيسوبيات وقوتها بقوله: إن هذه القصص تقدم أشكالاً ممتعة من التعليم الأخلاقي، بالإضافة إلى أن لغتها البسيطة (سواء أكانت باللاتينية أو الإنجليزية) تناسب التلميذ المبتدئ بشكل مثالي. كما أنه كان هناك ما هو أكثر من ذلك. فقد دافع لوك عن كتابة ترجمات إيسوب بين السطور، ورأى أن الخرافات تناسب التصوير بشكل كبير. ذلك أنه إذا كانت لدى قارئ إيسوب صور في الكتاب، فإنه يستمتع به بقدر أكبر، ويتشجع لقراءته، في الوقت الذي تزداد معارفه منه.

إن سماع الطفل رواية الأشياء المرئية لا يأتي بنتيجة - كما يقول لوك - لذلك يرى، أن الطفل ما أن يبدأ في التهجئة، يجب أن نعطيه عدداً كبيراً من صور الحيوان، وبقدر ما نستطيع إيجاده، مزوداً بالأسماء المكتوبة للحيوان.

في عام ١٧٠٣، أعدَّ لوك بنفسه طبعة من هذا النوع: ترجمة بين السطور للخرافة، مع صور تحمل أسماء كل من الحيوانات الرئيسة فيها. ومع

---

(1) John locke, Aesop's fables in English and Latin, Interlineray. (London: A. and J. Churchill, 1703).

الصور الواضحة المطبوعة في إطار نظرية لوك الخاصة في المعرفة، ومع تحويل العديد من الخرافات إلى قصص ــ استطاعت هذه الطبعة أن تعكس الأفكار التي يتضمنها كتاب «بعض الأفكار حول التربية»، وتملأ الحقول والبيوت بالحيوانات التي يجب ترتيبها في أماكن ذات معنى، بالإضافة إلى إطعامها ورعايتها.

إن الإرث الحديث للوك يمكن أن يتمثل، في نهاية المطاف، في الشغف بالجانبين من ألعاب الأطفال - الألعاب الحية، والحيوانات التي تتكلم وتشعر. وليس من المبالغة أن نقول، إن «ويني بو Winnie The Pooh»، على سبيل المثال، يبقى بعمق كتاباً على طراز لوك: كتاباً سردياً عن النمو العقلي، يركز على طرق قراءة النصوص، ويتمحور حول عادات دب «ذي عقل صغير». وفي هذا الكتاب، والأعمال الأخرى التي ظهرت في القرن الثامن عشر، في ظلال آراء لوك، نجد المسائل الجوهرية لأدب الأطفال:

ما الظرف الأخلاقي والعقلي للطفل؟

هل الطفل كائن مفكر؟

ما الأشياء التي تشبه الأطفال؟

هل الحيوانات أو الدمى شبيهة بالأطفال حديثي الولادة؟

ماذا يحدث حين تحصل هذه الحيوانات أو الألعاب على حياتها الخاصة؟

كيف تتحدى إدراكاتنا حول الطبيعة الفريدة للبشر، وعن الطفل فينا جميعاً؟

هذا هو نوع الأسئلة التي تثيرها نظريات لوك في المعرفة والتربية، وهذه هي المسائل التي يحاول كتّاب الأطفال الذين يدورون في فلكه الإجابة عنها. وهذه المسائل تبقى أيضاً أسئلة الكتاب الذي أنتجه لوك عن إيسوب. للوهلة الأولى، يبدو أن الاختلاف طفيف بين هذا الكتاب والعديد من الطبعات الأولى للخرافات. فهي جميعاً تتضمن الحكايات القديمة المألوفة، وصور الأبطال الرئيسيين. وغرضها الرئيس تعليم اللغة والسلوك الخلقي.

ولكن الفحص الدقيق يظهر أن طبعة لوك تختلف عن سابقاتها اختلافاً كبيراً، لسبب بسيط هو أنه لا توجد لإيسوب سيرة حياة أو صورة في بدايتها. بينما تتخذ سيرة حياة صاحب الخرافات مكانة مستقلة في نسخ القرون الوسطى، وعصر النهضة، والقرن السابع عشر.

أضف إلى ذلك، أن صور لوك لا تلقي الضوء على الأفعال في الخرافات، بل إنها مجرد صور لأبطال الخرافة. وهي تقتصر على الجزئيات، وعلى طريقة في القراءة تلبي خصوصيات نظرياته التربوية. ذلك أن الخرافات كانت قد استقرت في نهاية القرن السابع عشر، لا في كتابات الأطفال فحسب، بل وفي أدب الكبار أيضاً، لخدمة الإصلاح السياسي والنقد الاجتماعي.

وقد استخدمت الإيسوبيات لكتابة التعليقات الاجتماعية تحت اسم قصة لئلا تثير ضجة كبيرة. فالملكية، وحكم المستعمرات، والإصلاح الدستوري، كانت كلها موضوعات مقنعة لكتّاب الخرافات هؤلاء. ومحور العديد من هذه المجموعات كان حياة إيسوب، ورؤية عبد يُضعِف قوة السيّد، ويكسب حريته وينجز أخيراً تقديراً اجتماعياً وأدبياً من خلال المخيلة المبدعة.

كان هدف لوك يتمثل جزئياً في أن يكرس إيسوب للطفل. لذلك جعل الخرافات تشكل نصوصاً للتعليم، واقتطع منها كل التفصيلات الثانوية، والعقد الفرعية، وأشكال الوصف. وبدلاً من ذلك، قدّم سرديات خطية في الغالب: عبارات مباشرة تقابل أفعال أحد أبطال الخرافة. وقد قادت طريقة الاهتمام هذه مباشرة إلى الأسلوب الذي جرى به تصوير الكتاب.

فبدلاً من تقديم تمثيل مصور لأفعال الخرافة، كما فعل العديد من النسخ السابقة، يبدأ كتاب لوك بصور الأبطال الأساسيين السبعة والسبعين، ومعظمهم من الحيوانات، وهي مرتبة بحسب ظهورها في المجموعة. ولا وجود للخيال في هذه الصور على الإطلاق[1].

والحقيقة أنها تبدو مختلفة بعض الشيء عن الصور الواردة في الكتاب الأولي لنيوانجلند. فهي الوسيلة البصرية للأبجدية المصورة منقولة إلى الخرافة.

---

(1) Peter Schouls, John Locke and Enlightenment (Ithaca, N.Y.: cornell university Press, 1992).

وحين يجري ترتيبها أبجدياً بدلاً من الترتيب العشوائي، تبدو مطابقة كل المطابقة لما أعطاه تقليد المتطهرين في كتاب الأبجدية الذي وضعوه.

من هنا، فإن نظرة إيسوبيات لوك، هي نظرة ألفبائية أو أبجدية من البداية. وهي نظرة وجدت طريقها إلى نص إحدى الخرافات على الأقل. وهي قصة «اللص وأمه»، التي حظيت بمكانة خاصة في الإيسوبيات في أواخر العصور القديمة، وخلال العصر الوسيط، والتي تبدأ بطفل سرق لوحاً للكتابة. فالنسخ الأولى لتلك القصة رمزت لمبدأ التعلم نفسه بصفته شيئاً ثميناً، وإلى الحروف بصفتها «أعظم بداية للفهم» كما يقول المثل الهلنستي.

وفي رواية لوك لهذه الخرافة، يصبح الطفل تلميذاً معاصراً يسرق، لا لوحاً للكتابة بل «كتاباً أولياً». فوسيلة تعليم الأبجدية تصبح هنا موضوع السرقة. وهكذا تدخل الحقائق الخاصة بالصف المدرسي المعاصر ضمن الخرافة الإيسوبية.

إن لوك يمثل إيسوب في عالم الكتب الأولية. ووظيفة الكتاب الأولي لم تكن تقتصر على تعليم الحروف، بل تعليم أشكال الحروف أيضاً. فالكتابة اليدوية والطباعة كانتا تشكلان الحروف بصورة مختلفة (وهذا هو الدرس الأول في الكتاب الأولي لنيوانجلد، كما نذكر).

كان على تعليم الأبجدية أن يتضمن تعليم فنون الطباعة. وموضوع كتاب الأطفال، في جوهره، هو الكتاب نفسه.

هذا التركيز على تشكيل الحروف، أصبح جزءاً من تقليد الإيسوبيات في أواخر القرن السابع عشر. ومقدمة لوك لنسخته الإيسوبية لا تركز كثيراً على المحتوى الأخلاقي للخرافات، بل على مظهرها الطباعي. وفي سطور متوازية لاتينية وإنجليزية «جرى ترتيب الكلمات المتقابلة، الواحدة فوق الأخرى، وطبعها دوماً بنفس نوع الخط لإظهار التقابل بينها. كما تجري طباعة الجمل المتشابهة باللاتينية والإنجليزية بنوع الخط نفسه. ولكن حين لا يكون هناك اتفاق بين اللغتين، كانت كل منهما تطبع بنوع مختلف. وحين تكون هناك حاجة لإضافة كلمات بالإنجليزية لإكمال معنى الجملة اللاتينية،

كانت هذه الكلمات تطبع بالحرف الإنجليزي القديم، أو توضع ضمن قوسين بصورة مختلفة عن النوعين الآخرين.

وهكذا فإن نص لوك هو صورة بقدر ما هي صور الحيوانات نفسها. والظهور البصري للخرافات يكتسي أهمية لا تقل عن موضوعها. وحين يقول لوك إن الصور قد أضيفت لجعل الخرافة أكثر جاذبية للأطفال، وأكثر تأثيراً في عقولهم، فإنما هو يجمع بين الكلمة المطبوعة والصورة المرسومة في عقل الطفل؛ حيث يصبح العقل الصفحة البيضاء التي تطبع عليها الأفكار.

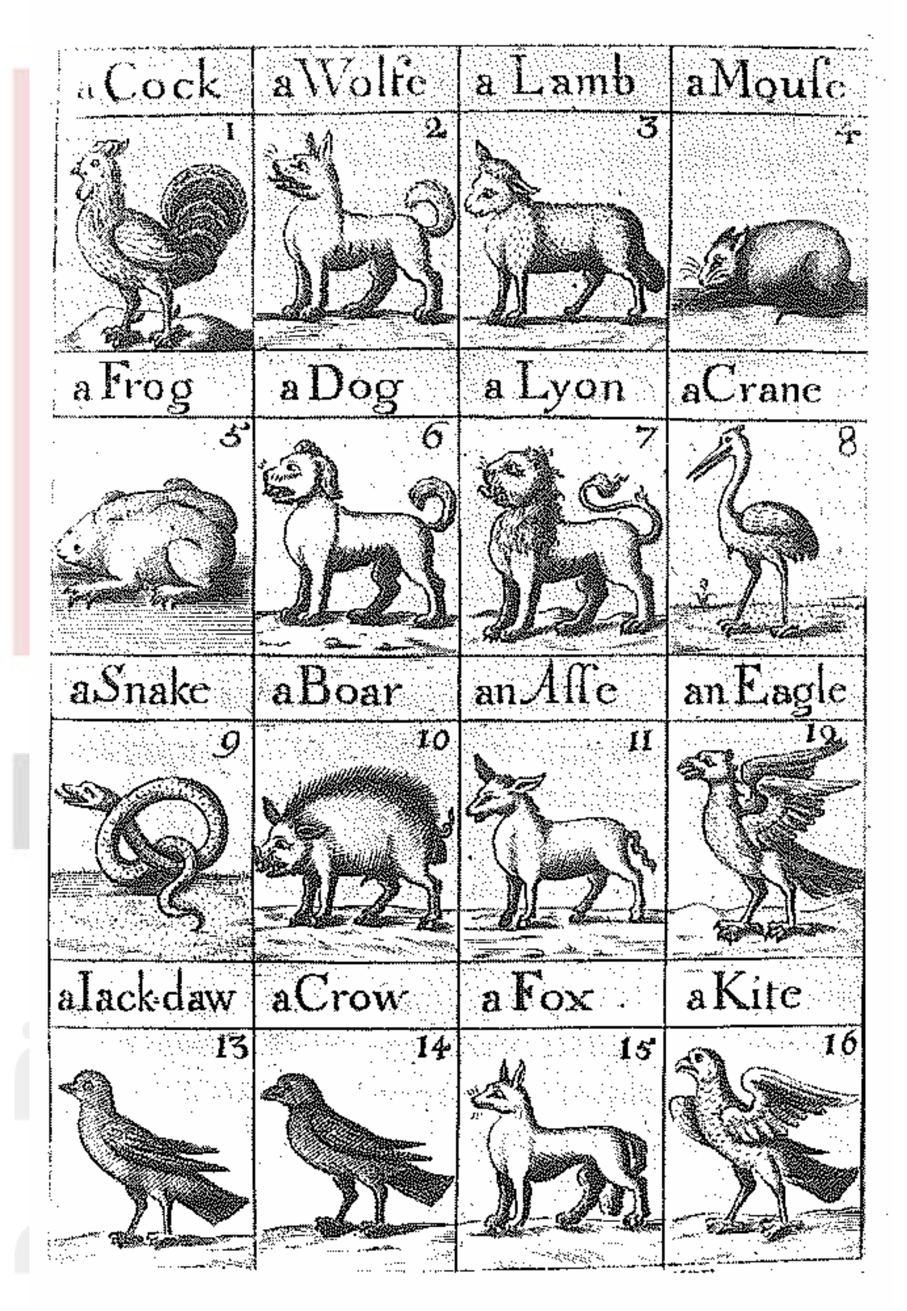
وحتى في الصفحة الأولى لنص لوك، يمكن أن نرى جميع الحروف والكلمات والأرقام. فهناك الحرف اللاتيني، والحرف المائل، والحرف الإنجليزي الأسود القديم، والشكل الكبير للحرف، والشكل الصغير.

تخيَّل الآن كيف كان الكتّاب يتصورون الأطفال بصفتهم حرفاً صغيراً، إزاء الراشد الذي يمثِّل الحرف الكبير؛ أو كيف قدم بنجامين فرانكلين وصفه لقصيدة موت في نيوانجلند، وهو يحلل أجيالاً أخرى من قصائد المتطهرين: «يجب أن تنتشر كل شيء على الورق».

والآن، وفي عالم المعرفة الخاص بجون لوك، يصبح هذا الورق الصفحة البيضاء لعقل الطفل. فالحروف كلها موجودة، وحين نصل إلى قصة التلميذ السارق (أي بعد ٣٣١ صفحة) نرى أن ما لديه لم يعد الصفحة البيضاء الفارغة التي كان عليها في بداية الفصل الدراسي، بل حل محلَّه لوح الأبجدية. إن كتاب لوك عن إيسوب يجمع تقاليد تعليم الأبجدية هذه مع اهتمام جديد بثقافة الطباعة، لإنتاج كتاب للخرافات يجمع بين أشخاص الحروف وأشخاص البشر. فطيوره وبهائمه أشخاص أيضاً: أشكال من الصور الأبجدية جرى إحياؤها في اللقاء الإيسوبي. ويبدو ذلك كما لو أن الأشكال الثابتة للحروف C, B, A... تتخذ أجنحة في الروايات الخرافية. وفي هذه الروايات تتخذ القصص القديمة المألوفة اهتمامات جديدة، وتفاصيل جديدة تؤكد نظرية الجزئيات في المعرفة.

لماذا يجري توكيد هذه النظرية؟

CHAPTER FIVE



صورة (٣): حروف وصور في كتاب جون لوك

في إحدى الروايات، يقسم لوك القصة القديمة للثعلب وقناع الممثل، إلى قصتين:

تبدو القصة أولاً وكأنها قصة الذئب والرأس المصبوغ.

يتلفت الذئب حوله ويتأمل رأساً بشرياً في حانوت نحات، وحين يرى أنه لا يمتلك إحساساً، يقول: أوه، أيها الرأس الجميل، فيك الكثير من الفن، ولكن لا شيء من الحس[1].

ثم تظهر القصة من جديد بعد ٢٥٠ صفحة، بصفتها قصة الثعلب ورأس الذئب على النحو التالي:

يدخل الثعلب منزل موسيقي. وبينما كان يحدق في جميع الآلات الموسيقية،وجميع أثاث المنزل، يجد رأس ذئب مصنوع ببراعة على شكل رأس إنسان فيأخذه بمخالبه ويقول: أيها الرأس إنك مصنوع بكثير من الذكاء، ولكن لا ذكاء فيك على الإطلاق.

وبالرغم من أن مغزى القصتين واحد (فكلاهما تحذراننا من الجمال السطحي)، فإن السرديات فيهما تعكس بجلاء نظرية المعرفة الكامنة وراء الخرافة نفسها. إنها قصص عن الصفحة البيضاء، والأشياء المصطنعة التي لا تملك إلا المظهر الخارجي لرأس، دون فكر داخله.

إن قصة الذئب تبدو كافية بصورة مباشرة، ولكن قصة الثعلب تلتف حولها، لأن ما يراه يشكل تزييناً لذئب، فتلقي نظرة إلى ما وراء الخرافة: حول الطرق التي يشكل بها الكاتب أشخاصه بذكاء ومهارة، فيدخل الثعلب إلى منزل للموسيقا والفن، وهو نسخة عن الخيال نفسه؛ والفكر حجرة، بيت مؤثث بمجموعة من آلات التفكير.

إن الفن بدون حكمة لا قيمة له. ولكن ما يلفت النظر أكثر من المغزى هو الجزئيات. فالموسيقا لا تشكل أولوية أساسية للوك. يقول في «بعض الأفكار حول التربية: صحيح أن اليد التي تعالج الأدوات هي يد جيدة. ولكن نظراً للمهام العديدة التي يجب على الناشئ إنجازها فإن الموسيقا يمكن أن

---

(1) A little pretty pocket – Book, 10th ed. (London: New bery, 1760).

تأتي في المقام الأخير. لأن رأس الإنسان يمكن ملؤه بأشياء كثيرة: لا بالإنجازات الثانوية، أو النتف الأدبية، أو التفاصيل الصغيرة فحسب. وحين يحشى رأس المرء بأشياء من هذا القبيل، فإن ما سيحصل عليه هو الأثاث المناسب لإنسان عادي. وفي الوقت نفسه، حين يملأ المعلم رأس تلميذه بمواد اللغة اللاتينية أو المنطق التي أحضرها من الجامعة، فهل هذا سيجعل منه إنساناً رفيع المستوى؟

إن خرافة الثعلب هنا هي خرافة الطفل مشتت الانتباه، التلميذ الذي يواجه آلات وأثاثاً تفيد في إنجاز سطحي؛ إنها خرافة رأس مصنوع ببراعة ولكن من دون ذكاء حقيقي يتبصر في عواقب الأمور.

«الحكمة والفن» يجب أن يسيرا جنباً إلى جنب في نمو الطفل. وهي مقولة دافع عنها في كتابه: بعض الأفكار... وتشكل المغزى الخلقي لخرافات إيسوب. وبمناسبة قصة الديك الذي يعثر على جوهرة في كومة من الأقذار، يقول لوك: إفهم من الجوهرة، الفن والحكمة. ومن خلال وحدة هاتين القدرتين يمكن تحقيق البراعة أو السيطرة.

لأن ما يعنى به «إيسوب لوك» ليس ذكاء المخلوقات أو إبداعها، بل السيطرة التي تمنحها المعرفة للعالِم.

وهدف التربية - كما يكتب لوك في «بعض الأفكار...» - هو «تعليم العقل أن يسيطر على نفسه». ويختم الكتاب بالحض على تعليم الطفل أن يسيطر على نزعاته، ويخضع شهوته إلى العقل.

حين يكبر الأطفال معاً، يكافحون غالباً للسيطرة، أو لتحديد من الذي ستتغلب إرادته على الآخرين. والسيطرة بكل أشكالها كانت من أوائل اهتمامات لوك خلال كتاباته الفلسفية كلها. فالعقل، والحرية، والتربية.. جميعها تركز على السيطرة على الذات، وضبط الفكر، والإرادة للعمل مع الآخرين.

وكما لخص بيتر شولز Peter Schouls ذلك، في افتتاح دراسته «لوك والتنوير»: «إن الكائنات البشرية بالنسبة للوك، وُلدت لتكون سيدة، لأنها

عقلانية وحرة بطبيعتها. وهي تتوصل إلى السيادة من خلال التفكير المقصود في جميع متطلبات الحياة. وقد أصبحت خرافات لوك، من وجهة النظر هذه، دراسات في متطلبات الحياة: قصصاً حول توصل كائنات للسيطرة على العالم، وعلى غيرها، وعلى نفسها. قصص حيوانات، أو عمال، أو خدم وأسيادهم تملأ الإيسوبيات. ويختار لوك من هذا المخزون قصصاً عن الضبط بقصد التمثيل للطرق التي تتم فيها «السيطرة على الفكر، وهذه هي الحرية الحقيقية للفهم»[١].

من هنا فإن «إيسوب لوك» يبقى كتاباً حول السيطرة على الذات. ليس في الخرافات فحسب، بل في غرضه التربوي الأوسع. فالكتاب يتصور تلاميذ يعملون بمفردهم. وعنوان الصفحة الأولى يوضح ذلك كله: «الكتاب لصالح أولئك الذين ليس لديهم معلم، لأنهم سيتعلمون بلسان بعض هؤلاء».

إن التلميذ القارئ يتقدم في السيطرة، شأنه شأن الديك في الخرافة الأولى للكتاب: فالحجر الثمين الذي يصادفه هو الكتاب نفسه: هذا الكتاب الذي لا يقتصر على ألعاب العين واليد، بل يجمع الفن والحكمة معاً. «لا أحد من الحمقى يحب الدراسات الحرة»، هذا هو مغزى القصة، «لأنهم لا يعرفون كيفية الإفادة منها».

هكذا، يقدم «إيسوب لوك» موجزاً من الدراسات الحرة، مصمماً ليجعل الطفل يقرأ، ويعمل، ويعرف.

وخلال القرن الثامن عشر، كانت هناك مجموعات إيسوبية أخرى تحمل أهدافاً مماثلة. ولكن قلة منها كانت تتابع لوك في شكلها وغرضها إلى الحد الذي وصلت إليه «**خرافات شعرية للصغار والكبار** ١٧٥٨» لجون نيوبري.

فخلال العديد من مطبوعاته، من «كتاب الجيب الجميل»١٧٤٤، إلى «قصة جودي الصغيرة ذات الحذاءين» بعد أكثر من عشرين عاماً، وضع نيوبري موضع التطبيق نظريات لوك في النمو العقلي وحججه في التربية الممتعة، ورفضه القسوة مع الحيوان.

---

(1) Abraham Aesop, Esq., Fables in verse, for the Improvement of the young and the old (London: Newbery, 1783).

إن مقدمة «كتاب الجيب الجميل»[١] تكثف برنامج «بعض الأفكار حول التربية» في حكم وأمثال سهلة يعزوها إلى السيد لوك العظيم، وفي دروسه الأبجدية التالية، يحوّل حروف لوك إلى «ألعاب»، بينما يقدم في «جودي ذات الحذاءين» مشاهد من العطف على الحيوان تعكس طبع مارجري ذات الحذاءين نفسها، ويظهرها بصفتها معلمة للتعاطف، ونموذجاً للشخصية الطيبة.

وكتاب «**إيسوب**» **لنيوبري** يندرج ضمن هذه الأشكال أيضاً. فمن البداية، تكتظ مقدمته بمفردات لوك وهي: دروس في الحكمة والأخلاق، وهي ممتعة إلى حد بعيد، وتترك انطباعاً طويلاً في الفكر؛ القراءة استجمام، وهي وسيلة تقوي العقل، كما يقوي التمرين الجسم. فتركيز لوك المبكر في «بعض الأفكار..» على عقل الطفل وجسمه السليمين يجد طريقه إلى رؤية نيوبري حول القراءة بصفتها شكلاً من أشكال التمرين.

وفي نهاية المقدمة، يلخص نيوبري رؤية لوك التربوية فيما يتعلق بالقصة بقوله: إن الفضيلة والتربية التي نحصل عليها من القصة أو الخرافة، تشبه الصحة التي نحصل عليها من الصيد، حين نكون منهمكين في نشاط ممتع يمضي بنا بسرور ويجعلنا لا نحس بالتعب الناتج عن النشاط»[٢].

وبالطبع، إن خرافات إيسوب غنية بمشاهد الصيد، سواء أكان لحيوانات يلاحقها أفراد من البشر أو لبهائم يفترس بعضها بعضاً. فالثعلب والذئب يمثلان الذات المفترسة، وفي بحثهما عن الطعام ربما يقعان على أشياء غريبة مثل الرأس المقطوع.

لقد جزّأ لوك الخرافة نفسها إلى قصتين، ولكن نيوبري أعاد دمجهما ليقدم خرافة بعنوان: «ثعلب ورأس مقطوع». وهنا نجد أن الثعلب يقع على مشغل نحات، بدلاً من الحقل الإيسوبي القديم، أو منزل الموسيقي. ونرى

---

(1) Charles Johnstone, Chrysal: or, the Adventures of a Guinea.. by an Adept (Dubin: Dillon Chamberlaine, 1760).
(2) Francis Coventry, History of pompey the little, or the life and adventures of a lap-Dog (Dublin: George Faulkner, 1751).

النماذج مصفوفة أمامنا في الواجهة، والثعلب يربِّت على تمثال نصفي كامل، لا على رأس مقطوع، كما هو الحال في الرواية الأولى للخرافة، وهو ينظر إليه بعين خبير. يقول:

رأى ثعلب يوماً

وهو يسترق النظر إلى مشغل نحات

تمثالاً نصفياً، فوقف يتأمله بإعجاب

وبعد أن أداره، المرة تلو المرة،

ووجد كل ملامحه كاملة

انسحب وهو يتنهد

ويفكر في الشيء الذي رآه.

هادئاً، بسيطاً، صافياً أشد الصفاء

وقال وهو يبتعد ويتنهد:

أنا أرثي، لهذا الوجه الجميل،

وهذه الملامح البديعة كلها

لأنها لا تملك ذرة من الحس.

تحمل هذه القصيدة سمات خبرة الطبقة الوسطى في القرن الثامن عشر. فثعلب نيوبري ليس بهيمة جائعة، بل كائن مديني يقدر الفنون وحتى التنهد الذي رافق انسحابه يتضمن تعبيراً عن التبرم.

ولكن خلف المظهر الاجتماعي المتناسق تكمن نظرية المعرفة عند لوك.

فالمعرفة تأتي من التفكير في الأشياء المرئية، وفهم العالم يأتي من تفحص معالمه، والأطفال يتعلمون،كما قال لوك في «بعض الأفكار...» لا بالحفظ الأعمى، بل بالتفكير. إن عادة التفكير المستمر تحفظ أذهانهم من الضياع، وتنقذهم من السرحان دونما انتباه.والحقيقة أن هذا الذهول مع الضياع كان مصير العديدين من أشخاص إيسوب، بدءاً من الصبي الذي وجد

نفسه فوق فرس جامح، إلى العبد الذي ترك سيده... الخ. ولكن سرحان ثعلبنا، هو شرود منتبه، تفكير حول موضوعات فنية.

وعلى طريقة لوك أيضاً، يقدم نيوبري لا عبراً أخلاقية لخرافاته فحسب، بل تأملات مطولة أيضاً. وهنا يلفت التفكير الانتباه لا إلى عنوان الخرافة فحسب بل إلى معناها أيضاً، وعلاقتها بالخبرة اليومية:

«في الحياة الإنسانية، سترون كلكم
وسيوافق الثعلب نفسه على ذلك
أن العالم من دون تناقض
لن يكون إلا شارعاً فسيحاً
تجتمع فيه الرؤوس المقطوعة، وأشياء من كل نوع
وتتحقق من الرواية».

إن العالم، في الحقيقة، شارع فسيح، كما استطاع لوك أن يتحقق بنفسه، في قصة غريبة رواها في: «بعض الأفكار...». تقول القصة: كان هناك صبية اعتادوا أن يشاكسوا رجلاً مختل العقل. هذا الرجل رأى في أحد الأيام واحداً من هؤلاء الصبية الذين اعتادوا مشاكسته، فتوقف في دكان قريب لصانع سكاكين، والتقط سيفاً ورفعه على الصبي. تعليقاً على القصة يلاحظ لوك أن هذا الصبي لم يعد يدخل باباً دون أن يفكر في ذلك الرجل المختل.

هنا، في شارع الحياة، يمكن أن تلتقي كل أشكال الرؤوس، سواء أكانت الرؤوس القاسية للصبية الصغار، أم العقول المختلة للرجال. هذه الفكرة الرهيبة تركت انطباعاً قوياً في الصبي، بحيث أنه لم ينسها أبداً. أضف إلى ذلك، أن الصبي راح يقص هذه القصة بعد أن أصبح رجلاً. وهكذا تصبح الحياة سردية، وتنطبع جزئيات الخبرة في الفكر، ويصبح سرد القصص نوعاً من تحقيق الرواية، أي العثور على الحقيقة في الخرافة.

ولكن عند إيسوب ولوك كليهما، يتمثل سرد هذه القصص في تحويل أشياء الحياة اليومية إلى ألعاب تربوية. إننا نصادف كل الأشياء في الشارع، ومهمتنا أن نتناول كلاً منها بصفتها أداة للتعليم. هذا هو الدرس، في الحقيقة،

من خرافة الثعلب والرأس. فالرأس هنا، ليس إلا لعبة من ألعاب لوك: شيء أصبح لعبة لتعليم درس. وهكذا هي أيضاً الخرافات نفسها. وهكذا كانت أيضاً كتب نيوبري الأخرى. فكتاب الجيب الجميل، يقدم دروسه الصغيرة ليترك انطباعاً. يأتي كل من هذه الدروس مع مؤشر من حروف الهجاء: هذه لعبة الحرف الكبير "A"، وهذه لعبة الحرف الصغير "a"، وهكذا إلى آخر حروف الهجاء.

على أن هذه الحروف لم تكن لها علاقة كبيرة بعناوينها، على ما يبدو. فالقصيدة، أو القصة، أو اللعبة، لا تلقي الضوء في الواقع على حرف عنوانها. وبدلاً من ذلك، فإن تسلسل الحروف والأرقام يقدم أنظمة متوازية للفهم: فالحرف الذي يقع في رأس الصفحة يشير إلى الأبجدية، أما الذي يقع في النص فيشير إلى القاعدة أو المغزى الأخلاقي.

على أن نيوبري، يغير البنية على ما يبدو، بعد أن يجتاز أكثر من نصف حروف الهجاء. فتركز اللعبة التي تبدأ بحرف "p" صغير على سبيل المثال، على لعبة القفز داخل مستطيل:

أولاً، ارسم بالطباشير مستطيلاً كبيراً
واعمل تقسيمات واسعة هنا وهناك
ثم ضع آجرة في التقسيم الأول
واقفز، ثم ارفس الآجرة بعيداً

هنا تُظهر الصورة الأرقام مرتبة من واحد إلى عشرة، فوق مستطيل، ويبدو الكتاب قريباً من «كتاب أولي» مع أرقام بدل الحروف.

أما الحرف التالي "Q" الكبير، فيصف لعبة المربعات:

هذه اللعبة صممت بإبداع
لجذب العين وتكوين الفكر
وهي تهدف من دون شك
إلى الربط بين التعليم والسرور

وهذان البيتان يقدمان أفكار لوك شعراً، وهما يجمعان بين الإبداع والتصميم، والعين والفكر، والتعليم والسرور.

أما الألعاب التالية فهي تستخدم حروف الهجاء بصورة ظاهرة، لأن الحروف نفسها تشارك في اللعب، كهذه اللعبة على سبيل المثال:

يا حروف G, F, E الكبيرة

تعالي إلى هنا واتبعيني

وسنقفز معاً

فوق شجرة «إكليل الجبل».

وفي آخر الكتاب، تتداخل الخطوط بين اللعبة، والنص، والأشياء، والكتاب، ربما لأن الكتاب نفسه أصبح لعبة.

وعناوين مطبوعات نيوبري تشير إلى الأشياء التي نتداولها: كتاب الجيب، كتاب يا نصيب الصور، اللعبة الجميلة للأطفال، هدية عيد الحب.. الخ. في هذه الكتب وغيرها من مطبوعات نيوبري، ومَنْ خَلَفَه في مطبعته، تلفت العناوين الانتباه إلى الكتاب بصفته شيئاً، فهي لا تذكر شيئاً عن محتوى الكتاب، بل تبين وظيفته الاجتماعية (هدايا)، أو ملامحه المحسوسة (كتب جيب، علب، ألعاب، جميلة...). حتى عنوان أشهر كتبه «قصة جودي الصغيرة ذات الحذاءين»، يعرِّف بطلته بالنسبة إلى ما تملكه، أكثر مما يفعل بالنسبة لصفاتها الشخصية. تعيش جودي ذات الحذاءين وسط أشياء مصممة لكي ترى العالم. وقبل أن تخترع البارومتر لمساعدة جيرانها في حصاد حشائشهم بفترة طويلة،حصلت على حذاءيها، ثم على مهاراتها في القراءة. وهكذا لم تعد طفلة بسيطة بحذاء واحد، بل حصلت على حذاءين من عند حذّاء. واعتزازاً بممتلكاتها الجديدة، قبلت اسم جودي ذات الحذاءين. حينئذ أصبحت تستطيع الذهاب للتعلم والتعليم.ومن خلال هذا التتابع للأحداث، يروي نيوبري قصة موسعة حول الولادة الجديدة التي تحدثها المعرفة.

حين كانت مارجري تتعلم الحروف، كانت تقطعها إلى قطع خشبية، وترتب الحروف الكبيرة والحروف الصغيرة بشكل منتظم. «ولما لم يكن لديها

كتاب للتهجئة، جعلت رفاقها يرتبون الكلمات التي يرغبون في تهجئتها بصورة منظمة».

وهناك صورة تظهر مارجري،وهي تعلّم تلامذتها تحت الشجرة. هذه الصورة تذكّر بالصور القديمة في «الكتاب الأولي لنيوانجلند»، وهو كتاب التهجئة عند المتطهرين، وحتى بما هو أبكر منه في القصص الرمزية للعصور الوسطى وعصر النهضة.

إنها واحدة من اللحظات الحساسة، مشهد للتربية في الحديقة، تشكّل فيه شجرة المعرفة، لا الإغراء بالخطيئة، بل محور التعلم. تأخذ مارجري قطعاً خشبية، عليها حروف مثبتة، وتصنع منها لعبة للتعلم - وهي لعبة مألوفة في «كتاب الجيب لنيوبري»، وفي الكتاب الأقدم «تهجئة الطفل الألعاب الجديدة لماري كوبر»، وفي كتاب لوك نفسه. وربما كان المشهد الذي تعلّم جودي فيه حروف الهجاء لصبي صغير بـــ «إسقاط» مكعبات الحروف، ومطالبة الطفل بترتيبها؛ ربما كان مقتبساً من كتاب لوك «بعض الأفكار...»، وبالتحديد حين يقترح نزع الحروف من أطراف المكعب وإلقاءها.

إن العالم مكوّن من أشياء، وكل حرف، أو مقطع، أو كلمة، يتخذ هوية مادية. ولا يقتصر الأمر على أن الكلمات تمثل الأشياء في العالم، أو أن الكتاب المدرسي يستخدم الصور لتعليم الأطفال القراءة؛ بل أن الكلمات نفسها تتخذ صفة ملموسة. وحين تزور جودي ذات الحذاءين كوخاً صغيراً لتُعلِّم الأطفال القراءة، فإنها تستخدم المنضدة التي كانوا يجلسون عليها للطعام وتقوم بتهجئة المأكولات التي كانت تشكل طعامهم. و«حين يجري إحضار الحروف فوق المنضدة، يكوّن الأطفال جملاً حول الأدعية الدينية الأساسية. وهذا يعني حرفياً، الطعام من أجل التفكير. فالطعام يوضع على المائدة من أجل التعلم، ثم يرفع، وهكذا يجري تمثيل العرض المادي «الصفحة البيضاء» في نظرية لوك حول الفكر.

إن دروس جودي ذات الحذاءين، وحياتها تظهر لنا سمة تحددها ممتلكاتها، وحروف الكتابة التي تتحول بدورها إلى ممتلكات. ولا توجد هنا إلا خطوة بسيطة حتى تتحول ممتلكات من هذا القبيل إلى سمات أدبية.

في منتصف القرن الثامن عشر، أصبحت سيرة الأشياء والحيوانات الأليفة، من الأنواع الأدبية الأكثر شعبية للصغار والكبار. وهي تشترك في غرض تربوي واحد وهو قصة النمو الشخصي.

وقصة تشارلز جونستون Charles Johnston «كرايزل، أو مغامرات جنيه 1750» على سبيل المثال، تبدأ بدرس حول الكيفية التي يتحدث بها الراوي مع «شيء» من هذا القبيل. «كيف يحدث هذا الاتصال؟ لا أستطيع أن أخبركم بصورة دقيقة: هل يحدث بواسطة ذبذبة الألياف العصبية، أو بحركة سائل غير مرئي؟.. كما أنني لا أستطيع أن أشرح لكم كيف أن لمسي لهذه العلامات على مادة الدماغ، يمكن أن يثير أفكاراً في العقل غير المادي».

وبعد مناقشات حول الفهم، والهوية الشخصية، والمعرفة نجد إشارة تُحوِّلنا إلى حاشية في أسفل الصفحة: «لوك»[1].

كان لوك في كل مكان، في هذه الكتب الغريبة. ففي فرانسيس كوفنتري Francis Coventry «تاريخ بومبي الصغير، أو حياة ومغامرات كلب صغير ١٧٥١»، نرى لوك باستمرار على رف المكتبة وخلال المحادثة. يقول الراوي عن سيدة متحذلقة Lady Sophister «لسوء حظ السيد لوك أنه كان المفضل الأول لديها، لذلك كان عليه بالدرجة الأولى أن يقدم لها الاقتباسات، حين يخطر لسيادتها أن تتدخل في جدل».

إن لوك يقدم اقتباسات، وأعتقد أن هذا الكلام يمثل نقداً شديداً للجهلة. فإذا كان فكر السيدة المتحذلقة مضطرباً لهذه الدرجة، مبعثراً بين كتب نصف مقروءة، ومفاهيم نصف مفهومة، فكيف يستطيع لوك أن يعمل أي شيء لتنظيم أثاثها الفكري؟

إن الجدل الأحمق في «بومبي Pompey» يتطرق إلى مسألة خلود الروح. وفي منتصفه تتقدم السيدة المتحذلقة لإعادة خلق نظام العالم من خلال مجموعة أشياء. تلخص الليدي نقاشها كما يلي:

---

(1) Arlene Fish Wilner "Education and Ideology in sarah Fielding's "The Governess", Studies in Eighteenth – century culture 24 (1995).

«إن رأيي هو رأي السيد لوك نفسه. تعرفون أن السيد لوك يلاحظ أن هناك أصنافاً متنوعة من المادة - حسناً - ولكن علينا أولاً أن نعرِّف المادة، التي تعلمون أن المناطقة يقولون بشأنها، إنها جوهر جامد ممتد - حسناً - هذه المادة، كما تعرفون، يصبح بعضها وروداً وأشجار خوخ؛ والمرحلة الثانية التي تتخذها المادة هي الحياة الحيوانية، وفيها نتعرف الأسود والفيلة، وكل أجناس البهائم... ومن ثم تأتي المرحلة الثالثة، كما يلاحظ السيد لوك، وهي مرحلة الفكر، والعقل، والإرادة التي خلق منها الإنسان. وهكذا ترون بوضوح أنه يستحيل على الروح أن تكون خالدة».

فيجيب د. روبارب Dr. Rhubarb «ورود وأشجار خوخ، وفيلة وأسود! إني أحتج لأني لا أذكر شيئاً من هذه الطبيعة، عند السيد لوك». ولكن هذا ما يتذكره قرّاء مثل السيدة المتحذلقة؛ أو بتعبير آخر، أشياء تسكن عوالم الأطفال، لقرّاء من الأطفال. وهناك شيء بشأن السيدة المتحذلقة، ليس تافهاً أو سخيفاً، ولكنه متخلف، كما لو كانت طفلة عثرت بالمصادفة على كتاب للكبار، وجعلت منه شيئاً آخر. إن الورود وأشجار الخوخ، والأسود والفيلة، وهي من إيسوب ونيوبري، والكتب الأولية، وألعاب الأطفال. وفي هذه الحال، مثله مثل بومبي، لا يصبح كتاباً للأطفال، بل بشكل أعمق وأكثر ذكاء، كتاباً حول الأطفال، ومحوره قضية القارئ الطفل وقانونية المعرفة.

إن بومبي وأمثاله في القرن الثامن عشر يروون قصصاً عن الأصول والتطور: كيف تتطور الأفكار، كيف ينمو الأطفال، كيف تنشأ الأشياء. واقتباسات السيدة المتحذلقة الجنونية من لوك، تأتي كما لو كانت سوء قراءة للفيلسوف، أو نسخة سيئة عن الخلق نفسه: فقد كانت البداية أشياء، جاء بعدها الورود وأشجار الخوخ، ومن ثم الأسود والفيلة، وأخيراً الإنسان.

من بين كتّاب الأصول والوراثة، لم يبرز أحد بسطوع، وخفة روح، مثل توماس بريدج Thomas Bridge، في كتابه «مغامرات الورقة النقدية، ١٧٧٠». فأسلوبه غير محشو بالاستطرادات المعرفية، ومفرداته سهلة، وجمله مباشرة، وموضوعه الرئيس يدخل في اهتمامات الأطفال.

إنه كتاب حول طبيعة الطفل، علاقات الولادة، والصلة بالأهل، ومسؤوليات الراشدين، والأصول الحقة لخبرتنا.

وعلى العموم تمثل قصص القرن الثامن عشر ما الذي يعنيه العالم، على سبيل المثال، لدودة، أو حامل دبابيس، أو عصفور منزلي، مغلق عليه في دِرج، أو علبة، أو قفص؟ ما العوالم التي نتصورها لهذه الأشياء.

إن قصصاً مثل «مغامرات ورقة نقدية، أو مغامرات كلب صغير، تجسد هذه المعرفة لأغراض أدبية. إنها تمثل كيف أن الروايات هي قصص حقيقية للطفل، قصص تروي كيفية مجيء الراوي من أهل شديدي التأثير، وكيف أن المغامِر ليس إلا طفلاً هجر منزله.

ما الفرق بين لومويل غليفر، وروبنسون كروزو، وتريسترام شاندي، وديفيد كوبرفيلد، وبين ورقة النقد هذه، التي تتحدث عن مغامراتها على أصعدة: الولادة، والأهل، والحياة، والتربية؟ وكيف يختلفون عن ورقة نقد في عالم الاقتصاد؟

وليس من المصادفة في شيء أن يكون العديد من كتب القرن الثامن عشر هي كتب حول أشياء مادية، وبالتحديد حول العملة: ورقة نقدية، جنيه، روبية، بنس، شيلنغ... الخ. وربما أعطت هذه الكتب دروساً لقارئ ذلك القرن في مستوى الثقة، كما علمته كيف يستثمر في الأطفال.

إن أطفالنا هي عملتنا، ونحن ندخرهم ليردوا لنا ما بذلنا من أجلهم.

إنهم يحملون قيمة كالأموال في المصرف. وما حققته الطبقة المتوسطة الناشئة آنئذ، هو أن الأطفال استثمار، وأن الإنجازات الاجتماعية والاقتصادية للطفل ترتد على الأهل.

إن تعليم الأطفال النجاح يصبح أملاً للبنين والبنات، كما هو للآباء والأمهات. والفائدة متبادلة، باستخدام مصطلح اجتماعي اقتصادي.

لقد عرف لوك كل ذلك، عرف أن إدارة الميزانية بشكل جيد، في عالم من المال والثقة، تساعد الطفل «حافظ على أملاكك». وهو يلاحظ أن الذي ينظم حسابات دخله ونفقاته، ويراقب أموره المنزلية نادراً ما يقع في عوز (بعض الأفكار...).

إن للمحاسبة مقتضياتها الاجتماعية، والأخلاقية، والمالية أيضاً. وإدارة المال قريبة من الأشكال الأخرى لتنظيم العقل والحياة، والمحافظة عليهما. وجوهر القضية لا يتمثل في التأكد من أن الأبناء لا يقودون أهلهم إلى الإفلاس، بقدر ما هو التأكد من أن إنجاب الأولاد هو دوماً مشروع تجاري.

إن الورقة النقدية «المغامرة» ترى أباً غير مؤهل لإدارة حسابه الخاص «إني أقبع في جيب أبي». وهكذا يفعل كل الأطفال. والمساحات التي يعيش فيها الأطفال هي جيوب صغيرة من الخبرة.

ترى سارة فيلدنغ، أن جيوب الخبرة وجيوب المال تأتي معاً لتسأل عن طبيعة كتاب الطفل نفسه. وتبدأ كتابها «المربية» بقولها: «قرائي الصغار! قبل أن تبدأوا قراءة الصفحات التالية، أرجوكم أن تتوقفوا قليلاً عند هذه المقدمة،لتتأملوا معي ما الفائدة الحقيقية من القراءة. وإذا استطعتم تثبيت هذه الحقيقة في أذهانكم وهي أن الفائدة الحقة للكتب هي أن تجعلكم أكثر حكمة وفضلاً؛ فستحصلون على الفائدة والمتعة مما تقرأون».

إن الفائدة والمتعة تملآن الجيب في تلك اللحظة، على سبيل المثال، من بداية الرواية، حين يتخاصم تلاميذ مدرسة السيدة تيشوم بشأن تقاسم التفاحات. وفي محاولة لإصلاح الوضع، أحضرت الطالبة الأولى «جيني بيس» سلة جديدة من الفاكهة. «لقد أحضرت جيني سلة من التفاح، الذي اشترته من مالها المدخر في حصالتها، لتبرهن أن نفس الأشياء يمكن أن تكون مصدر فرح أو ألم، بحسب ما إذا كان الأشخاص الذين يحصلون عليها جيدين أو سيئين».

يبدأ الكتاب في إحدى أماسي الصيف في حديقة. وتحضر السيدة تيشوم طبقاً من التفاح لتلميذاتها التسع. إلا أنها تضطر للخروج، فتركت مسؤولية الفاكهة لجيني بيس، مع توصية دقيقة بأن تحصل كل تلميذة على حصة متساوية من هديتها. ولكن لسوء الحظ، كانت هناك تفاحة زائدة. فراحت كل من البنات تطالب بها لنفسها: الواحدة لأنها الأكبر سناً، والثانية لأنها الأصغر، والثالثة لأنها مطيعة، والرابعة لأنها قوية، وهكذا...

وفي محاولة غير مجدية، ألقت جيني التفاحة الزائدة خلف السياج وهذا حل غير سليم جعل البنات يدخلن في شجار وفوضى. وحين عادت السيدة

تيشوم لم يكن الأمر قد تمت تسويته. في تلك اللحظة كانت جيني قد عادت مع التفاحات الجديدة التي اشترتها بمالها الخاص، ووضعتها في وسط زميلاتها، وطلبت منهن تناول ما يطيب لهن. «وهكذا تغير سلوك البنات، وراحت كل منهن تدعو جارتها لأن تبدأ قبلها، لأنها تريد أن تكون آخر واحدة تمد يدها إلى السلة».

هذا الجو الجديد كان له ثمن. ويبدو أن «مصروف الجيب» لدى الطبقة المتوسطة في القرن الثامن عشر، كان يستطيع أن يشتري حسن السلوك والسيطرة على الذات في الوقت نفسه.

في هذه الرواية نرى السيدة تيشوم تعلِّم في الحديقة، مثلها مثل جودي ذات الحذاءين، وحرف A يقابل دوماً التفاحة Apple، على ما يبدو. وبافتتاح الكتاب بهذا المشهد الذي يجمع بين جو الكتاب المقدس وتعليم الأبجدية، تحوّل فيلدنغ الصور القديمة المألوفة للتربية الأساسية إلى أساس للسلوك الاجتماعي. وأغراضها ليست تعليم أشياء للحفظ، أو حقائق، أو قوائم، بقدر ما هي تكوين المحاكمة الاجتماعية لدى الطالب، على غرار أغراض لوك التربوية وهي: السيطرة على الذات، والسلوك الجيد. وهو ما أصبح أساس المنهاج في مدرسة السيدة تيشوم. ذلك المنهاج المكوّن من جزئيات، على طريقة لوك أيضاً.

فبعد أن أخذت جيني على عاتقها حل مشكلة الخصام من أجل الفاكهة، وسوّت الأمر بين زميلاتها، توجهت إليهن بقولها: «من فضلكن، أود أن أقص عليكن تاريخ حياتي.. وبعد أن أعطيكن تفاصيل حياتي، أرجو من كل واحدة منكن أن تحدثنا عما تتذكره من حياتها الشخصية، في يوم ما، وبعد التفكير في الموضوع».

لقد كانت جيني أفضل راوية عن حياتها، وحياة بنات عصرها، على نمط غليفر أو كروزو. وتطورت الرواية الإنجليزية من هذا الاهتمام بالجزئيات، حتى أن حياة الآنسة جيني بيس التي تلت تلك اللحظة في «المربية» أصبحت تقرأ كما لو كانت رواية مصغرة. وهنا نستطيع أن نجد كل القضايا التي يتناولها الراوي المتحدث عن نفسه: موت الأب، مشهد تعلم

القراءة، الحزن لموت أول حيواناتها، موت أمها، ثم إبحار جيني، لا إلى البحر، بل إلى مدرسة السيدة تيشوم.

ولكن دعونا لا ننسى التفاحات..

ففي عالم لوك، يكون التعلم من الجزئيات هو التعلم من البداية. فكما يقول في مقالات حول الفهم الإنساني: «إن الطفل يعرف القاعدة التي تقول إن الكل يساوي جميع أجزائه، حين يؤخذ جزء من تفاحته، ويحدد هذا الجزء بالنسبة إلى الكل فذلك أفضل مما لو بدأنا له بالقاعدة العامة ثم انتقلنا إلى الجزء.والتفاحة، بالنسبة إلى لوك، كما هو الحال عند فيلدنغ، هي الفاكهة الرمزية للطفل. إنها مصدر المعرفة - وليست هنا معرفة الخير والشر، بل معرفة الكل والأجزاء. فما تحتاج التلميذات لمعرفته، بالنسبة إلى فيلدنغ، هو كيف تسهم أجزاء من حياتهن في حياتهن كلها.

هذه هي قصة الجزئيات. ولكن هناك أيضاً معرفة الأشياء الأولية. فكلمات جيني هي صدى لخبرة تسلسل الأمور: أطع، إعط أوامر، حافظ على المبادئ أو الوصايا، تذكر نفسك.

إن «المربية» تضع نصب عينيها تعليم أشياء عديدة، ولكني أعتقد أن أكثر ما تعلمه هو ممارسة تجديد الذات: الاعتراف بأن الأطفال هم الأشخاص الرئيسيون في الكتب التي تتناول حياتهم؛ وأن تعلم أن كيفية النمو هي، في النهاية، تعلم كيفية السرد. وهذا ما يعترف به لوك أيضاً في «بعض الأفكار حول التربية». فهو يبين أن التفكير في الخبرة، لا حفظ القواعد، هو الذي يطوّر الطفل.

ولنذكر كيف دافع لوك عن الفكرة القائلة بأن التفكير يمثل أسلوباً لحماية الأطفال من اللامبالاة بشأن الأشياء الجديدة بالتذكر «إجعل أفكارهم يقظة دوماً».

إن تيشوم تعطي تلميذاتها شيئاً جديراً بالتذكر. فهي تدعوهن للتفكير الباطني، للتأمل حول الذات، والسرد حول الذات؛ وتعلمهن أن السرد يصنع الإنسان، على غرار أشخاص الإيسوبيات، أو قصص لوك نفسها. على أن

الحياة، مع الأسف، ليست «شارعاً واسعاً مثل الخرافة». لنذكر أيضاً قصة لوك حول الرجل المختل الذي يشاكسه الصبية، والذي هجم على أحدهم بسيف؛ وكيف أن الصبي لم يستطع إبعاد هذه الحادثة من ذهنه حتى بعد أن أصبح رجلاً. فقد طارد الرجل المجنون الصبي حتى وصل إلى منزل أهله. وكان الباب مقفلاً بالمزلاج، ففتحه الصبي ودخل بسرعة ليفلت من ضربة الرجل المجنون. «ومع أن جسده سلم من الضربة فإن فكره لم يسلم منها».

ويتابع لوك: «إن رواية الصبي هذه القصة بعد أن أصبح رجلاً، وتوكيده أنه لم يعد يذهب إلى ذلك الباب،منذ ذلك الوقت، من دون أن يلتفت إلى الوراء».

الحادثة تعيش مع السرد، هذه هي النقطة التي تلح عليها سارة فيلدنغ، حين تتحدث عن السيدة تيشوم، التي لا تستطيع أن تبعد عن ذهنها الطريقة التي قامت بها مجموعة من الصبية التلامذة، بأسر هرتها، وتعذيبها.. إلى أن ماتت.

«حين كنت في حوالي العاشرة من عمري، كان عندي هرة، رعيتُها منذ ولادتها.. ولقاء عنايتي بها غيّرت الهرة طبيعتها، على ما يبدو. فقد اتخذت سلوكاً أقرب إلى تصرف الكلاب من الهررة. كانت تتبعني في المنزل، والحديقة، تحزن لغيابي، وتفرح لحضوري.. وفي أحد الأيام لحقت بي المخلوقة الصغيرة إلى الباب.. حين كانت شلة من صبية المدارس تمر هناك فالتقطها أحدهم بين ذراعيه وركض بها... ثم بدأ الصبية يتقاذفونها من واحد لآخر، ويطاردونها. وحين عادت في اليوم التالي إلى المنزل الذي يحميها، لفظت أنفاسها أمام قدميّ».

هناك أبواب للذكرى، لا يمكن لنا مطلقاً أن ندخلها من دون أن نلتفت إلى الوراء. وذكريات لوك وتيشوم تمثل صدمات الطفولة التي لا تنسى، وتبين كيف أن عملية السرد تحييها.

ربما كان غرض لوك وتيشوم، تسلية الأطفال وإمتاعهم، أو تنبيههم إلى أشكال السلوك وعواقبها. ولكن الأهمية الكبرى لهذه الرواية تصب في مصلحة الراوي ونموه. لذلك كان «علينا أن نروي هذه القصص. ومن خلال عملية الرواية نصبح أنفسنا».

بدأتُ هذا الفصل بألعاب رياض الأطفال، وأنهيته بمشاهد الرعب في القصص. فبهائم الإيسوبيات تعثر على رؤوس مزينة، والمعلمون يصنعون ألعاباً بالحروف. ونحن ننقّب داخل ذكرياتنا كما ينقّب الأشخاص داخل جيوبهم؛ ونجد فيها قصصاً محرجة، أو محزنة، أو مخيفة أحياناً. فالطفولة ليست جنة عدن، ولو كانت ملأى بالتفاح.

إن أثر لوك في الأدب، وفي الأطفال، يكمن في هذا العالم من الجزئيات: مكعبات ومضارب، وهررة وكلاب، وورود وأشجار خوخ، وأسود وفيلة.



الفصل السادس

قوارب وأكلة لحم البشر

روبنسون كروزو وتراثه

منذ طبعته الأولى عام ١٧١٩، ترك كتاب «روبنسون كروزو لدانييل ديفو Daniel Defoe 1719 » أثراً هائلاً في أدب الأطفال والكبار على السواء. فقد نُظر إليه، على نطاق واسع بصفته أحد الأعمال الروائية الكبرى الأولى في إنجلترا، والدافع إلى سلسلة من قصص المغامرات؛ ونواة لأعمال الاختزال والتكييف؛ ومؤشراً على تجربة شخصية وسياسية خاصة[١].

هذه الرواية تجمع بين اللونين الفلسفيين والاجتماعيين المعاصرين الكبيرين اللذين أسهما في ثقافة أدب الأطفال: إيمان المتطهرين، وفلسفة المعرفة عند لوك.

فتركيز روبنسون كروزو على فحص الذات، واهتمامه بالقوائم والسجلات، وانشغاله اللامتناهي بالخلاص، والعناية الإلهية، والقراءة الصحيحة للعالم، كل ذلك يربطه بتراث المتطهرين: «بنيان»، و«جينوي»، والكتابات الدينية في القرن السابع عشر. أضف إلى ذلك الشغف الروائي بالجزئيات، وأدلة الخبرة، والتقنيات، وإيمانه بالمعرفة المكتسبة حول العالم المادي من خلال الحواس؛ كل ذلك يضعه في صميم إرث لوك.

---

(1) Ian Watt, The Rise of the Novel (University of California, press, 1957).

وقد عبر عن ذلك روبنسون نفسه، في تعجب يعكس الإرثين معاً: «أغرب ما في عمل العناية الإلهية حياة الإنسان؛ وبأي سر تختلف العواطف فيها باختلاف الظروف الراهنة!»[١].

هذا التوفيق الذي أجراه روبنسون كروزو يمثل شيئاً جدياً بالفعل؛ كما لو كان انطلاقاً لطفولة الرواية الإنجليزية نفسها. وهو في الحقيقة رواية حول الأطفال. يبدأ روبنسون بنسبه، ويشرح أصول لقبه، رابطاً هذه الوراثة بالرحلة الروحية. فكلمة «كروزو Crusoe» هي النسخة الإنجليزية للكلمة الألمانية Kreutznaer، وتعني الذي يقترب من الصليب. وبمقارنة هذه الكلمة الألمانية مع كلمة «Crusade» نرى أن كروزو تعني «المحارب الصليبي».

هكذا تتابع الرواية الرحلة الكاثوليكية للخلاص نحو الإصلاح، أو البروتستانتية نحو اكتشاف الذات. وروبنسون نفسه هو الابن الثالث، وهذا الظرف يفرض عليه أن يشق طريقه إلى العالم.

وخلافاً لِـــ «تقدم الحاج Pilgrim's Progress» الذي يقرر فيه الأب السعي لأداء مهام روحية، فإن روبنسون كروزو الابن يسعى لأداء مهمة عاطفية واقتصادية.

ولكن روبنسون ليس الابن الوحيد في الكتاب. فهناك فرايدي Friday، وهو، في عواطفه الخانعة، ورغبته في تعلم لغة سيده، ومظهره الجدي، يبدو مثل الصبي الصغير لأهل روبنسون.

حين يعلِّم روبنسون الطفل الذي وجده، يفعل ذلك من خلال تداول السؤال والجواب، على طريقة المتطهرين. «لقد انكببت دوماً على قراءة الكتاب المقدس. وبذلت قصارى جهدي لأجعله يعرف معنى ما أقرؤه» وفي ذلك القول، نستشف روح جيمس جينوي. وكتابه «رمز للأطفال Token for Children» يشكل الكتاب المدرسي لمدرسة هذه الجزيرة.

وفي مدارس أوروبا، كان كتاب روبنسون كروزو في كل مكان. فقد ظهر بالفرنسية بعد سنة من طباعته الإنجليزية. وتعددت طبعاته الشعبية،

---

(1) Daniel Defoe, Robinson Crusoe, ed. Michael, 2nd ed. (New York: Norton, 1994).

والمختصرة، والمترجمة تعدداً كبيراً. وفي ألمانيا، ظهرت بالألمانية أربعون من هذه الطبعات بين ١٧٢٢ و١٧٦٩. وخلال ذلك، عمل الفيلسوف الفرنسي جان جاك روسو من كروزو محوراً لرؤيته التربوية في كتابه إميل Emile-1762، ويقول في هذا الكتاب: «بما أن علينا أن نقتني كتباً، فهناك - في رأيي - واحد، أرى أنه يمثل أفضل مرجع في التربية الطبيعية. هذا الكتاب هو أول كتاب سيقرؤه إميل. وسيبقى - بمفرده - مكتبته الوحيدة خلال فترة طويلة... فما هذا الكتاب المدهش؟ - إنه روبنسون كروزو»[1].

إن رواية ديفو - في رأي روسو - تعلم الاكتفاء الذاتي. وبطلها يمثل الإنسان في حالته الطبيعية، خارج حدود المجتمع المدني، الذي لم يتأثر بما يفعل الآخرون وما يفكرون به. إنه يعلِّم الأطفال أن يتخيلوا أنفسهم في الأحوال الحقيقية المتوقعة. وهو لا يتصور مكانة خيالية للطفل، على الأخص، بل يقدم -عوضاً عن ذلك - نموذجاً لخبرة خاصة، وفي الخبرة تكمن التربية.

في هذه المقاربة، يبدو أن روسو يحمل طابع لوك، ولكن لديه المزيد من الحقيقة، وهو أنه يقوّم الطفل، لا بمعايير النمو الخلقي أو السلوك العقلاني، بل بمعيار المشاعر. وخلال «إميل» يبدو روسو أقل اهتماماً بالفضائل والشرور، بصفتها صميم السعادة البشرية، منه بالإخلاص والأصالة. فخبرة الحواس تغذي الفرد عاطفياً، كما تغذيه تقنياً، لأن روبنسون كروزو يمثل رؤية لمجتمع ما قبل تقسيم العمل، وهي تكشف عن إمكان تحصيل الفرد مهارات في الفنون والعلوم. وهذه المهارات تحرر الفرد من ضغوط المجتمع. ذلك أن الكتاب يعلم القارئ مهارات الاكتفاء الذاتي ومنها: الزراعة، وصنع الفخار، والنجارة، والتعدين... الخ.

لقد أحدثت رؤية روسو أثراً كبيراً في استقبال الرواية، وأسهمت في قيام أعمال اختصار وتقليد، وخلقت ما يسمى بالتقليد الروبنسوني: أو قصة المغامرة، والنفي في جزيرة، والعودة. كل ذلك شغل القراء الصغار منذ أواخر القرن الثامن عشر حتى بداية القرن العشرين؛ وربما كان له أثر أيضاً

---

(1) Jean. Jacques Rousseau, Emile or on Education, Trans. Allan Bloom (New - York: Basic Books, 1979).

في مكانة الرواية في بداية تحديد الهوية الأمريكية؛ كما بيّن ذلك «جاي فليجلمان Jay Fliegelman» في دراسته للثقافة الأدبية الأمريكية الثورية، بقوله: إن روبنسون، المنقول عبر روسو، ساعد في تشكيل رواية أدبية لرد فعل المستعمرات إزاء الحكم البريطاني الأبوي:. فقرار «روبنسون» بمغادرة أبويه، والذنب الذي ارتكبه «فرايدي» بحق الأب الذي تركه خلفه، وموقع الجزيرة على مسافة من ساحل أمريكا؛ كل ذلك شجع «قراء المستعمرات لأن يدركوا تشابهاً بين قدر جزيرة كروزو ومعناها، من جهة، وبين وطنهم الأطلسي من جهة أخرى»[1] . فالقربى والسياسة في التقليد الروبنسوني تمددتا بوضوح في الكتابين التاليين:

John Stockdale, the New Robinson Crusoe (1788): Johann Wyss, Suiss Family Robinson (1812).

وخلال سلسلة كاملة من قصص الجزر، ومنها:

R. M. Ballantine, the coral Island (1858); Robert Louis Stevenson, Treasure Island (1883); Jules verne, the Mysterious Island (1874);

كما أن روبنسون كروزو ظل يسيطر على العديد من الأعمال الكلاسيكية لأدب الأطفال في القرن العشرين، ومنها:

A.A. Milne, Winnie The-Pooh

وبطله كريستوفر روبن الذي يجمع في اسمه بين المكتشفين الكبيرين: كريستوفر كولومبوس، وروبنسون كروزو؛ و:

E.B. White, Stuart Little,

Maurice Sandak, Where the Wild Things are,

وفي جميع هذه الكتب، هناك مغامرات وانعزال،آباء وأطفال، هروب وعودة. على أن هناك أيضاً شيئين يلخصان - في رأيي - تأثير ديفو، وهما القوارب Canoes وأكلة لحوم البشر Cannibals.

---

(1) Jay Fliegelman, Prodigals and Pilgrims: The American Revolution against patriarchal Authority 1750-1800 (Cambridge University, Press, 1982).

فبعد سنوات من منفاه في الجزيرة، صادف كروزو آثار أقدام بشرية. هل هناك شخص آخر في الجزيرة، أم إنها آثار أقدامه نفسها؟ وفكر بعد التأمل، أنه ربما كان من غير المستغرب رؤية آثار أقدام أخرى. «كان عليّ أن أعرف ذلك. فلا شيء أكثر حدوثاً للقوارب المنطلقة من البر الرئيسي، حين يصدف أن تبتعد قليلاً داخل البحر، وتلتقي مراكب أخرى، أن تطلق النار باتجاه هذا الجانب من الجزيرة. وحين ينجح المنتصرون في أسر بعض خصومهم، فإنهم سيحضرونهم إلى هذه الجزيرة، لاعتقادهم - وهم جميعاً من أكلة لحوم البشر - بأن من فيها سيقتلهم ويأكلهم».

فكلمتا «قوارب Canoes»، و«أكلة لحوم البشر Cannibals» هما كلمتان جذابتان وكلاهما ترجعان في الأصل إلى اللغات الأمريكية، وقد دخلتا إلى الإنجليزية في القرن السابع عشر بطرق تعكس الكثير حول المواقف الإنجليزية إزاء الثقافة والمجتمع، والتربية والهوية.

إن كلمة «قارب Canoe تأتي من Canoa، وهي كلمة دخلت الإسبانية مع المكتشفين الأوائل. إنها تصف قارباً مصنوعاً من شجرة مجوفة، وكانت تستخدم خلال القرن الثامن عشر على صلة بسكان أمريكا الأصليين (ثم امتد استخدامها إلى سكان جزر المحيط الهادي)».

لقد كان قارباً يصنعه أشخاص، شيئاً يستطيع شخص واحد أن يصنعه بنفسه، لا نتاج عمل مجموعة وتقسيم عمل. وخلاصة القول، إنه لم يكن سفينة بالمعنى الأوروبي للكلمة. وحين بنى روبنسون زورقه الشراعي الصغير، تعجب لرؤية «فرايدي» الذي كان يعرف جيداً كيف يجدف بالقارب البدائي، لا يعرف شيئاً عن عمل الدفّة والشراع. «فالزورق أكبر بكثير من أي Canoe مصنوع من شجرة واحدة، رأيته في حياتي».

إقرأ روبنسون كروزو فيما يتعلق بقواربه، وستجد مشاهد من الإنجازات الفردية، ولحظات من الملاحظة، وسرديات حول المواجهات بين الأوروبيين والبدائيين. فالقارب يشكل مشروعاً، لا للميكانيك البحري فحسب، بل للمخيلة الأدبية أيضاً. إنه الشيء الذي نصنعه بأنفسنا، ليمضي بنا إلى أماكن لم نرها قط. لذلك، لا عجب أن كانت أدبيات الأطفال اللاحقة مملوءة بالقوارب، أو بأشباه القوارب الصغيرة.

فستورات ليتل Stuart Little، على سبيل المثال، يبحث عن قارب لمغامرته العاطفية مع الآنسة إيمز Ames التي يبلغ طولها إنشين، ولكنه يتركه خارجاً خلال الليل. وحين يعود معها يجده معطلاً دون أية إمكانية لإصلاحه.

وفي «أين توجد الأشياء الوحشية» يأخذ ماكس (المقنع على هيئة الذئب) قاربه الصغير إلى الجزيرة الممتلئة بمخلوقات رهيبة.

وأكثر تلك المخلوقات رهبة، في الأدب الأوروبي، هم أكلة لحوم البشر. وربما لا توجد ممارسة اتخذت شكل المحرمات تفوق أكل لحوم البشر. والكلمة Cannibal ظهرت في اللغات الأوروبية كتحريف لكلمة Careib أو Canib، وتعني: السكان الأصليين الذين التقاهم كولومبوس في جزر الهند الغربية، وارتبط اسمهم في الحال بأكل لحوم البشر، ووحشية غير محدودة كان المستعمِر يخشاها عند المستعمَر. و«كاليبان» في «العاصفة» لشكسبير يدين باسمه إلى إعادة ترتيب لحروف Cannibal.

هكذا افترض كروزو أن جميع سكان الجزر سيكونون من هؤلاء. ومن أوائل الأشياء التي حاول تعليمها لفرايدي، جعله يفقد مذاق اللحم البشري. وحتى في لقائهما الأول، كشف كروزو عن كرهه لفكرة أن ينبش، هو وفرايدي، الأموات من سكان الجزيرة ليأكلاهم: «إزاء ذلك بدوت غاضباً، وعبرت عن قرفي منه. واتخذت تعبيرات كما لو أني أتقيأ لتلك الفكرة». ورغماً عن ذلك «بقي فرايدي من آكلي لحم البشر بطبيعته». وتطلب الأمر كثيراً من التعليم لتوكيد «أنه لن يأكل لحم البشر مطلقاً بعد الآن».

وخلال ذلك، قبض كروزو وفرايدي على والد فرايدي، وعلى بحار أوروبي. «الآن، أصبحت جزيرتي آهلة. ورأيت أني أصبحت غنياً بالرعية. وفكرت تكراراً وبمرح كم كنت أبدو مثل ملك. وكنت إنساناً لافتاً غير عادي أيضاً. كان لديّ ثلاثة من الرعايا، كل ينتمي إلى دين مختلف. فخادمي فرايدي بروتستانتي، وأبوه وثني من أكلة لحم البشر، والإسباني كاثوليكي بابوي. ولكني أتحتُ حرية المعتقد في أرجاء جزيرتي للجميع.

كانت القوارب، وأكلة لحوم البشر، تمثّل قطبي المغامرة في الجزيرة. كما كانت تمثّل معالم على النطاق السياسي. فتصور كروزو للحكم يتقبل آكل لحم البشر، ولكن في الحدود التي يسهم بها ذلك في تسامحه الملكي. ولكن هل هناك أكل للحوم البشر عند الملوك؟ ربما! فرعايا كروزو يضعون أنفسهم في خدمته. والملك أداة الموت.

هذا هو الحال أيضاً في كتاب «أين توجد الأشياء الوحشية»، حيث يهدد ماكس الصغير بأكل أمه. فيُرسَل إلى غرفته دون طعام. وماكس يسافر في زورق على هواه ــ شيء صغير، مع شراع صغير ــ ولكنه مزين باسمه على جانبه: ماكس،الأكبر، والأفضل. وفي أقصى ملكه، يرحل هذا الصبي في مخيلته، إلى أرض الأشياء الوحشية، ليأمرها قائلاً: «اهدئي!».

كيف يبدو كملك؟ ورعاياه، الذين ما زالوا على طبيعتهم، في أكل لحم البشر - يجيبون بالحب الذي يستطيع آكل لحم البشر أن يقدمه: سنأكلك - فنحن نحبك»[(١)].

ومحور كتاب «أين توجد الأشياء الوحشية» يبقى أكلة لحم البشر، والقوارب، مثله مثل كروزو. وكلا الكتابين لا يدفعاننا إلى أراض جديدة، بل إلى أسئلة جديدة. ماذا يعني أن يكون المرء إنساناً؟ هل هناك أنماط للسلوك محرّمة إلى حد ينفينا من قائمة أسرة البشر؟ هل هدف المغامرة، في النهاية، النصر أو الاستيلاء على الأراضي؟

وبين هذين الكتابين يقع تاريخ قصص الجزيرة وأهوالها. وتكمن بدايات هذا التاريخ في الكتبُ الشعبية (Chapbooks) التي عملت على تكييف روبنسون كروزو نفسه.

وكلمة Chapbook تطلق على كتيب صغير رخيص الثمن، يبيعه الباعة المتجولون في المدن الإنجليزية والأوروبية. وقد جرى إنتاجه ليقدم ثقافة أدبية لأولئك الذين لا يستطيعون ابتياع الكتب العادية.

---

(1) John Clemen Ball "Max's colonial Fantasy: Reading sandak's where the wild things are". Ariel, 28 (1997).

ومع أن هذه الكتب الرخيصة لم تُنتج في الأصل كقراءات مناسبة للأطفال، إلا أنها أصبحت في منتصف القرن الثامن عشر وسيلة لنشر مختصرات شعبية للكتب الكلاسيكية. وهكذا ظهرت كتب مثل: روبنسون كروزو، ورحلات غليفر، وتقدم الحاج، وعدد من قصص الجن وأناشيد الأطفال، في طبعات رخيصة، مختصرة للأطفال. وهي تمثل ما يعتقد بعض القراء، والتجار، والمعلمين، أنه أكثر الكتب تسلية وإمتاعاً. وهي على كل حال، تسهم في فهم أعمق وتعليم أفضل للتقنيات الأدبية والجمالية لدى الأطفال: تقنيات الوصف، والتقدير، والبراعة البلاغية.

ما الذي يكتسبه الأطفال من روبنسون كروزو؟

ربما فكّر روسو أن الأطفال سيكتسبون روح الاستقلال، أو درساً في الميكانيك، أو رؤية للإنسان في حالته الطبيعية. ولكن كثيرين من قراء القرن الثامن عشر والتاسع عشر كانت لديهم أغراض أكثر تواضعاً. والحقيقة أن العديد منهم كانوا يخشون الكتاب. فسارة تريمر، المعروفة بدراستها الشاملة لكتب الأطفال «حارس التربية The Guardian of Education»، حذّرت في العقد الأول من القرن التاسع عشر، من «أن الأطفال ذوي المخيلة النشطة، والمعتادين على إطلاق العنان لخيالهم من دون رقيب في تسليتهم الطفولية، ربما يقودهم الكتاب إلى تذوق مبكر لحياة التطواف، والرغبة في المغامرات»[1]. وهناك آخرون أبدوا القلق ذاته.

فـــ «ستوكديل Stochdale في روبنسون كروزو الجديد، رأى أن متاعب كروزو نبعت من عدم وجود ضبط أبوي مبكر. فالأم والأب كانا يتركان لابنهما الحرية في فعل ما يريد. وهذا الابن العزيز كان يفضل اللعب على العمل أو على التعلم. فقد كانا يتركانه يلعب طوال النهار تقريباً. وخلال ذلك تعلم القليل، أو بالأحرى لا شيء»[2].

---

(1) Quoted in: Samuel Pickering, Moral Instruction and Fiction for children, 1749-1820 (Athens: University of Georgia Press, 1993).

(٢) المصدر نفسه.

وخلال أعمال التقليد والاختصار المبكرة كلها، سيطرت هذه النظرة الأخلاقية. وقد خَلُصتْ طبعة مختصرة عام ١٧٨٦ إلى القول التالي «والآن ربما كان عدد كبير من قرائي يرغبون في التجوال من بلد إلى آخر لميل طبيعي لديهم، أو بناء على نصيحة أطفال السوء. وأنا أؤكد لهم أن ذلك لن يجلب لهم إلا الحزن. ذلك ما قاله لي والدي في نصيحته حين ناداني إلى غرفته. وقد وجدت ذلك صحيحاً كلياً»(١).

قد يكون من السهل قراءة هذه الكتب، والشكوى من محدوديتها. فالعديد من النقاد فعلوا ذلك ولاحظوا ـ كما فعل صامويل بيكرنغ ـ الأثر السيء الذي وجده المربون الإنجليز لقصص الرحلات: عصيان، تنقل، نقمة... هذه هي الأشياء التي رآها المربون المتشددون في أفعال روبنسون كروزو. على أن إشادة روسو بالكتاب تختلف عنهم.

وفي سبيل معرفة قدر أكبر من قائمة الكتب الرخيصة، يبدو لي أن قراءة متأنية لبعض هذه الكتب ضرورية. وهناك مثالان يأتيان إلى خاطري، لا بسبب أهمية محتواهما الداخلي، بل لعرض ما قيل بشأن مثالهما.

الأول في اختياري هو «**مغامرات روبنسون كروزو**»، وهو كتاب شعبي طبع عام ١٨٢٣، وأعيدت طباعته حديثاً في: « The Norton Anthology of Children's Literature»(٢) وقد وصف ناشرو هذه النسخة بأنها «اكتفاء بجوهر الرواية، بصفتها قصة مغامرات». ولكني أعتقد أنها أكثر من ذلك.

ففي البداية، علينا أن نلاحظ ما حذف منها. فنسخة الكتاب الشعبي تبدأ بدون شرح لأصل اسم كروزو، وبدون الجدل المطول بين البطل ووالده، وبدون التأملات التي تجعل بداية الرواية معقدة، مثيرة للضيق. وها هو المقطع الأول كاملاً:

---

(١) المصدر نفسه.

(1) Jack Zipes, Lissa Paul, Lynne Vallone, Peter Hunt, and Gillian Avery, eds., the Norton Anthology of children's literature: The traditions in English (New-York: Norton, 2005).

«وُلدتُ لعائلة ميسورة في مدينة نيويورك، حيث استقر والدي، وهو ساكن أصلي لـِ «بريمن Bremen»، بعد أن حصل على ملكية جيدة عن طريق التجارة. كان قلبي ممتلئاً دائماً، بصورة مبكرة، بأفكار التجوال. وبالرغم من أن والدي أقنعني بالاستقرار في مشروع محدد، وأن أمي استخدمت أكثر التوسلات عاطفية، فإن ما من شيء استطاع التأثير فيّ وجعلي أضع جانباً رغبتي في الذهاب إلى البحر. لقد قررت في النهاية الاستجابة إلى استعدادي للسفر، مع معرفتي بالاضطراب الذي أظهره أبي وأمي لهجرهم».

تبدأ القصة بعبارات ديفو، مثل «أسرة ميسورة» «في مدينة نيويورك»، و«ملكية عن طريق التجارة». تلك العبارات التي تبدو خارجة على أسلوب الرواية، ولكنها سرعان ما تتغير.

فالجملة الثانية تعرض ببساطة أن «قلب كروزو كان ممتلئاً باكراً بأفكار الرحيل». وهذه العبارة تجعل الأمر يبدو كما لو أن حياة كروزو تتعلق بميله الباطني، أو باستعداده الفطري.

والحقيقة، أن الراوي يؤكد في نهاية المقطع «استعداده الفطري للرحيل»، مع أن هذه العبارة لا ترد في النص الأصلي للرواية.

هذا المقطع الافتتاحي يعيد كتابة «روبنسون كروزو» في عبارات التقديم التي يستخدمها النقد الأخلاقي. فكلمة «تطواف» هي الكلمة التي التقطتها سارة تريمر، وسابقوها على الفور. وهذا الكتاب الشعبي جرت كتابته من خلال عدساتهم. وكما أن دروسهم تمثلت في الابتعاد عن المغامرة لصالح الجد والمثابرة، فإن كروزو الشعبي هذا أصبح نموذجاً للجد.

إننا نقرأ خلال القصة في صفحات «مجموعة نورتون»، تركيزاً حول مزرعة في البرازيل بعد تحطم السفينة. كما نلاحظ انتباهاً شديداً لتعلم كيفية صنع الأشياء، وزرع الأشياء، وضبط الحياة المنزلية. ثم تظهر آثار أقدام فرايدي، وكلها دروس للسيد الإنجليزي. وفي النهاية، وبأقصى السرعة، يجري إنقاذه، ويعود كروزو إلى إنجلترا، ومن ثم إلى لشبونة، حيث يجد نفسه غنياً من عائدات مزرعته.

هناك مغامرة، نعم، ولكن الاقتصاد،والقيمة، والجدّ، والتعليم، تملأ هذه الصفحات أكثر من أي شيء آخر.

في هذه المساحة الموجزة (فالنص كله يستغرق عشر صفحات فقط من «مجموعة نورتون»)، تبرز الحسابات الدقيقة، وليس المعارك الدامية. هناك سَيْل من الأثمان بالجنيه الإسترليني، وتفاصيل أشكال البراعة (وهي تسحرني بالفعل، ففي نسخة مختزلة للرواية، على هذا الشكل، هناك أكثر من اثني عشر سطراً طباعياً مكرسة لفن صنع الفخار عند كروزو). فكروزو نشيط، مجد،ولكنه وحيد أيضاً. وهو في هذا المختصر أكثر وحدة منه في رواية ديفو. فالشاب المنفي، أو المتجول، صنع لنفسه عائلة حتى قبل ظهور فرايدي، كما شكل مجلساً ملكياً مع حيواناته الأليفة، التي كوّنت عائلته.

«ربما كان منظري يُحدِث ابتسامة رواقية، أنا وعائلتي في جلستنا للغداء. كان هناك جلالتي، أمير الجزيرة كلها وسيدها؛ وحياة كل رعيتي تحت إمرتي المطلقة: كنت أستطيع أن أشنق، وأسحل، وأمنح الحرية وأستردها، وليس من متمرد بين رعيتي كلها.

ثم منظري، بصفتي ملكاً أفعل كل شيء بمفردي، بحضور خدمي: بول، المفضل لديَّ، كان الشخص الوحيد الذي أسمح له بمحادثتي. إنه كلبي، والذي كبر الآن كثيراً، وغدا شديد الحمق، ولم يجد أنثى من نوعه ليتكاثر. كان يجلس دوماً إلى يميني؛ بالإضافة إلى قطتين تجلس إحداهما في أحد طرفي المائدة، والأخرى في الطرف الآخر، وهما تتوقعان أن ألقي إليهما من حين لآخر، شيئاً بيدي، دلالة عطف خاص».

والآن لنقارن هذا المشهد، مع رواية الكتاب الشعبي: «إن الروائي سيبتسم بالتأكيد لرؤيتي عند الغداء: فقد كانت هناك جلالتي الملكية، أميراً مطلقاً وحاكماً لمملكتي، بحضور رعاياي، الذين أعاملهم بحسب رغبتي؛ وأستطيع إما أن أشنقهم، أو أسحلهم، أو أبقي على حياتهم؛ أعطيهم الحرية، أو آخذها منهم. وحين كنت أتناول غدائي، كنت أبدو ملكاً، آكل بمفردي، ولا أحد يجرؤ على ذلك قبل أن أنتهي. كان بول الشخص الوحيد الذي أسمح له بالحديث معي. إنه كلبي القديم، والمخلص. إلا أنه يصبح الآن أحمق، إلى حد

بعيد. يجلس دائماً إلى يميني، بينما تجلس الهرتان، كلاً في طرف من المائدة، وهما تنتظران قطعة أرميها بيدي، دلالة أميرية على العطف الملكي»[١].

حين نضع هذين المقطعين جنباً إلى جنب، يتكشف لنا شيء يتجاوز مجرد الاختصار. ولا يقتصر ذلك على أن نسخة الأطفال أبسط، أو أقصر من النسخة الأصلية، بل أن الطبعة الشعبية تُطوّر النسخة الأصلية في بعض الظروف. فعبارة «دلالة عطف خاص» في النسخة الأصلية، على سبيل المثال، تتطور وتتوسع في «دلالة أميرية على عطفي الملكي» في النسخة الشعبية. ما تغير هنا هو اللهجة. فعبارة ديفو التي تعد عبارة عادية ممسرحة، أو عرضاً للاهتمام بالذات من قبل الراوي، تمددت وشكلت مجرد وصف في المختصر.

وعبارة ديفو «مثل ملك» تستبق اللحظة الأخيرة في الرواية، حين يعلق كروزو على مكانته إزاء فرايدي، ووالده، والإسباني: «كيف أبدو كملك!».

أعتقد أن وراء هذه العبارات تمثيل شكسبيري. ولنذكر صوت الملك لير أمام رجله الأكثر جنوناً والمكلل بالزهور، في المشهد 4 من مسرحيته. فحين يسمع الأعمى غلوسستر جلبة، يتساءل: أليس هذا الملك؟

ويجيب لير:

أنا ملك في كل «إنش» مني

حين أحدق في فرد

من أفراد رعيتي

أراه كيف يرتعد

سأعفو عن حياة ذلك الرجل،

فماذا فعل؟

هذا بالتأكيد صوت كروزو، والكلب بول - الفرد المفضل في رعيته، يجلس إلى جانبه، على غرار مجنون الملك لير.

---

(1) H. Rider Haggard, King Solomon's Mines (London, 1885).

هناك أشياء لا نجدها في الطبعة الشعبية: كخطابات كروزو، والتصرفات الجنونية العائلية تتحول إلى تصريحات سخيفة. كما أن هذه الطبعة لا تعطي شيئاً عن الصراع العائلي الذي يتخلل الكتاب. فقد أغفلت الجدل الافتتاحي الطويل بين كروزو ووالده، وصراع فرايدي مع والده اقتصر على جملة. أما التبادل بين كروزو وفرايدي، فقد اختصر في تصريح لكروزو بأن ارتباط عواطف فرايدي به، تمثل ارتباط الابن بأبيه.

والحقيقة أنه لا توجد عائلات على الإطلاق في الكتاب الشعبي. والسبب - في رأيي - هو أن الغرض من هذه الطبعة هو التركيز على الجد والاستقلال، لا على المغامرة. ولا مكان للتمثيل هنا، ولا مكان لشعور الابن بالذنب أو الغضب (من جانب كروزو وفرايدي على السواء). وقد انتهى الأمر بكروزو في هذه الطبعة إلى أن يبلغ اثنين وسبعين عاماً، بعد أن «تعلّم بصورة كافية قيمة الاسترخاء، ونعمة قضاء أيامه الأخيرة في سكينة».

هذا الدرس هو درس للطفل أيضاً: أن يعيش الكبير أيامه في هدوء، وألا يجري إزعاج شيخوخة الكبار بالعصيان والخيبة.

وينتهي هذا الكتاب الشعبي بكروزو إلى الاستسلام للحياة العائلية، لأفراد الطبقة المتوسطة في إنجلترا؛ إنجلترا التي تتعافى من عقود من حروب نابليون وضياع أمريكا الشمالية، وموت الملوك. فجورج الثالث (وهو أقرب هؤلاء الملوك شبهاً بالملك لير) انتهى بجنون بطيء حتى 1820، وحكم جورج الرابع المشتت امتد عقداً آخر. وفي عصر كهذا، يسيطر عليه فقدان الأمن، تَفرض مثُلُ السلوك الجيد، وتنظيم القدرات، تصرفات خيالية مثل التطواف والسيطرة.

بعد عقدين من ظهور هذا الكتاب الشعبي، ظهرت طبعة جديدة من مدينة «بامبوري» الصغيرة، وأصبحت في منتصف القرن التاسع عشر محور الطباعة الرخيصة في بريطانيا. وقد عثرت على هذه النسخة في مجموعة:

The other print Tradition: Essays on Chapbooks, Broadsides, and Related Ephemera, ed. by catly Lynn Preston and Michael J. Preston.

نشرها كاثي لين برستون ومايكل ج. برستون.

ومحور هذه المجموعة يتمثل في لفت الانتباه من جديد إلى تقليد للمطبوعات الرخيصة: وهو أن الناس لا يقرأون نسخ الأدب الرفيع، ذات الطبعة الأنيقة فحسب؛ وإنما يقرأون هذه النصوص في طبعات غير مرخصة، ومكيّفة منها. ومقالة مايكل برستون في هذه المجموعة تركز على الطبعات الرخيصة لروبنسون كروزو، ورحلات غليفر. وترى في طبعة Circa ١٨٤٠ للكتاب الأول «قصة خلقية» جديرة بالدراسة. وهي تعتمد على اللغة البسيطة، والاقتطاعات، وتغيير منظور السرديات لتتوجه إلى قراء من الشعب وربما من الأطفال.

إن هذه الطبعة الرخيصة لكروزو، كما هو الحال في «مجموعة نورتون»، تخدم قضية في تاريخ الأدب. وكما أن مجموعة نورتون للكتب الشعبية هي، كما حاولتُ أن أبين هنا، أكثر اهتماماً بلهجة النص ونسيجه منها بالحبكة نفسها، فإن النسخة التي أعاد طباعتها وروايتها برستون تمثل وثيقة آسرة لإعادة معالجة السرد.

هناك في هذه النسخة شيء خطأ. وهو أن الكتاب لا يبدأ بصيغة المتكلم، ولكن بصيغة الغائب: «ولد روبنسون كروزو لعائلة ميسورة في يورك...». إن هذا الافتتاح يجعلنا نتوقع قصة للنوم أكثر منها سيرة ذاتية. إنها قصة يرويها الآن قريب لطيف، ولكنه يشكل حَكَماً مع ذلك؛ صوت لا يعتمد على قصة ديفو فحسب، بل على سلسلة من اللغات، بدءاً من لغة الكتاب المقدس إلى أناشيد رياض الأطفال. ويبرز كروزو فيها مؤمناً تائباً «ظهرت الأمواج مستعدة لابتلاعه، فنذر أنه إذا شاء الله توفير حياته في هذه الرحلة، فإنه سيعود إلى أبيه وأمه ويعيش معهم. ثم تأتي هذه القطعة الغريبة من الشعر غير الموزون:

حين خف مرضه

سخر منه البحارة

إلى أن هبت عاصفة

وراح يصلي كروزو

وبعد عدة أسطر، حين ذهب كروزو إلى أمريكا الجنوبية وبنى مزرعته، واختطفه القراصنة (تم تلخيص كل ذلك في جملة واحدة) تأتي مقطوعة أخرى:

اختطفه قرصان

وجعله عبداً

أخرج «زوري» حينئذ

قارب السفينة

وهرب مع كروزو.

إن مقاطع على هذا الشكل مثيرة للضحك، بالنسبة للقارئ المعاصر. فالقوافي على (كروزو) تبدو أقرب إلى الخلل أو الضعف. مع أني أتصور أن ما طمح إليه هذا الكتاب الشعبي هو نقل كتاب ديفو إلى لغات قراءة الأطفال. وهي لغات كانت ما تزال في طور التشكل، في بداية القرن التاسع عشر، بإيقاعات إسحاق واتز، وخرافات إيسوب.

إن البهائم تملأ هذه النسخة، كما تملأ الخرافات: «وكان أسد ضخم يسبح باتجاه القارب، حين أطلق عليه كروزو النار، فرجع إلى الساحل وهو جريح. ولكنهم لم يجرؤوا على الرسو هناك بسبب أصوات الحيوانات الوحشية التي كانت تأتي لشرب الماء والاغتسال في الجدول». مهما كان ما يجري هنا، فإنه يتغير في الجملة التالية: «خلال النهار ملأنا الجرار بالماء».. ومن دون أي تنبيه، ينتقل الكتاب من صيغة الغائب إلى صيغة المتكلم، ويروي كروزو بصوته مجمل القصة. هذا الصوت يمضي خلال جميع مغامرات كروزو في نصف دزينة من الصفحات.. فهناك تحطم السفينة، والرسو في الجزيرة، واستعادة المواد من السفينة، وجمع الحيوانات، وصنع القارب الصغير، وآثار الأقدام على الشاطئ، وأخيراً مجيء فرايدي الذي يظهر خارجاً من مجموعة من المتوحشين الذين غلبهم كروزو. «وهذا أصبح خادمي، وعاش معي فيما بعد كرقيق وخادم مخلص سنوات كثيرة. لقد علّمته أن يتحدث معي، وهو ما أراحني لأني لم أتمتع بمحادثة أحد منذ فترة طويلة».

ثم تنقطع القصة ونعود إلى صيغة الغائب: «لقد أصبح فرايدي مسيحياً بكل معنى الكلمة، ورغب في أن يذهب كروزو إلى جماعته، ويعلم الرجال الأشرار أن يصبحوا فاضلين ومستقيمين ومهذبين». وهنا تظهر أخطاء نحوية تقلد كلام فرايدي. وخلال عدة جمل نستمر مع السرد بصيغة الغائب. ثم تتحول القصة من جديد إلى صيغة المتكلم، حيث يروي كروزو بنفسه قصة معركته مع المتوحشين والإسبان: «كان لديّ ما يشبه المملكة، مع ثلاثة من الرعايا المطيعين».

هذا كل ما نحصل عليه من العرض الأصلي المطّول، ومن النسخة الشعبية السابقة. ثم يعود إلى صيغة الغائب، ويروي بسرعة،العودة ثم استقرار وضع كروزو الاقتصادي، ثم تقاعده في ملكية خاصة له في بلده.

في هذا الكتيب الشعبي السخيف بكل بساطة، هل هناك أكثر من هذه الانتقالات في الرواية، واللهجة، والأزمنة؟».

ومهما كانت قدرات جامع هذا الكتاب (وأنا أعتقد أنه جمع عشوائي)، فهو يكشف عن سلسلة من التجارب. لأن ما يتعلمه القراء والكتّاب من روبنسون كروزو هو كيفية رواية القصة. فهناك اختلاف في السرد بين صيغة المتكلم وصيغة الغائب. والمقاطعات الشعرية يمكن استخدامها لتحقيق أغراض معينة. كما أن اختيار المفردات، والقواعد، والأسلوب؛ كل ذلك يمكن أن يسهم في تاريخ الأسلوب الأدبي، والوعي بهذا الأسلوب - أكثر مما يفعل المحتوى، والمغزى، والأمثلة - فيما يتعلق بالعمل المناسب للأطفال.

كيف يمكنك أن تصف معالم مكان ما؟ كيف تلاحظ الوجوه، والأشكال، والأجسام، كيف تُجمِّع الخبرات الشخصية في سردية؟

هذه هي الأسئلة التي يطرحها «ديفو» ويجيب عنها. وهذه الإجابات تشكل أصول الرواية الأدبية الإنجليزية.

حين نقرأ من خلال التقليد الروبنسوني، نستطيع أن نمسك بدروس ديفو. وقلة من الكتّاب، طبَّقت هذه الدروس كما فعل «**روبرت لويس**

ستيفنسون» الذي أخذ كتابه «جزيرة الكنز» قصة كروزو وحوّلها إلى مغامرة للطفل الراوي، وللقارئ في الوقت ذاته[1].

إن القسم الثالث من «جزيرة الكنز» يبدأ بما يسميه الشاب «جيم هوكنز» «مغامرتي الساحلية». فحين نزل إلى الجزيرة، لفتت نظره مشاهد بصرية: «منظر الجزيرة بغاباتها الرمادية الكئيبة، وأبراجها الحجرية الوحشية، وأمواج الشاطئ الصخري التي نستطيع رؤيتها وسماعها ترغي وتزبد وترعد على الجرف الساحلي».

هذه لغة، تبدو من اللمحة الأولى، مختلفة عن إنجليزية ديفو، ولكنها ليست بعيدة كل البعد. لأن ما تعلمه ستيفنسون (وآخرون غيره) من ديفو هو قوة الوصف الطبيعي؛ هذا الشغف بالجزئيات على غرار لوك، أبرز مستوى عالياً من الانتباه في فن الوصف.

على أن ديفو لم يستخدم هذا الفن بقدر كبير مع مشاهد الطبيعة، كما استخدمه مع أشخاصه. وسنرى هنا فرايدي كما ظهر للمرة الأولى لكروزو: «كان شخصاً حسن المظهر، كامل الأوصاف، له أطراف مستقيمة قوية. لم يكن عريضاً جداً، بل طويلاً ومكتملاً. وبدا لي أنه في السادسة والعشرين من العمر. لم تكن ملامحه وحشية، ولكنه كان يملك شيئاً رجولياً في وجهه، مع حلاوة الأوروبيين ورقتهم في الوقت ذاته، ولا سيما حين يبتسم. كان شعره طويلاً أسود، وليس مجعداً كالصوف، وجبهته عالية عريضة كان ذا حيوية عظيمة، ولمعان حاد في عينيه. لم يكن لون بشرته أسود فاحماً بل أسمر مائلاً إلى الصفرة؛ على أنها ليست صفرة قبيحة تثير الاشمئزاز كصفرة البرازيليين، والفرجينيين، والسكان الأصليين الآخرين في أمريكا؛ ولكن من نوع زيتوني لامع، فيه شيء مقبول إلى حد بعيد، بالرغم من أنه عسير على الوصف. كان وجهه مستديراً، ممتلئاً، وأنفه صغيراً غير مسطح مثل أنوف الزنوج، وفمه لطيفاً جداً، وشفتاه رقيقتين، وأسنانه جميلة منتظمة بيضاء مثل العاج».

---

(1) Joseph Bristow, Empire Boys: Adventures in a Man's world (London: Harper – Collins, 1991).

هذا الوجه يشبه مشهداً طبيعياً، أرضاً توحي بتاريخ الجنس البشري. فكروزو يقيس فرايدي بالمقارنة مع العالم كله: من أوروبا، إلى البرازيل، إلى فرجينيا، إلى ملاحظات من أفريقيا. وهذا المقطع يأخذنا في رحلة غنية، غنى كروزو نفسه. إن ستيفنسون يطبق هذا الانتباه اللغوي على العالم الطبيعي. فالمشاعر الطبيعية هنا مثل الناس؛ والجزيرة نفسها تتخذ تعابير الخوف ــ فجعل الغابات «كئيبة» يفترض أنها تملك نوعاً من المشاعر، وإطلاق صفة «العري» على الصخور - كما يفعل في مكان آخر - يقتضي تصور الأرض على هيئة جسد.

«لم يكن هنا نفس من الهواء يتحرك» مع ذلك فإن الجزيرة كانت حية. «لا شيء كان يعيش أمامي، ما عدا البهائم والطيور البكماء... هنا وهناك كانت نباتات زاهرة أجهلها؛ هنا وهناك، رأيت ثعابين، وقد رفع أحدها رأسه من بين كتلة الصخور وفحَّ عليّ فحيحاً بصوت دوران الخذروف».

إن الوصف الأخير للثعبان الذي يفحّ مثل لعبة خارجة من روضة أطفال، أشبه ما يكون بوصف صبي لشعور جميل غريب.

وحين يلتقي جيم «الغريب الغامض على الجزيرة» يصفه كما لو كان مشهداً لبقعة من الأرض. «إن كان دباً، أو رجلاً، أم قرداً، لا أستطيع أن أعرف. كان يبدو داكن اللون خشن الشعر. هذا ما توحي به الغابة.

«من الجذع إلى الجذع، كان المخلوق يمرق مثل وعل، يركض على ساقين، كالبشر، ولكنه لا يشبه أي رجل رأيته حتى الآن».

لقد جعلت الجزيرة الصبي يتساءل عن البشرية نفسها: «بدأت أستدعي في ذهني ما سمعته عن أكلة لحم البشر». إننا نرى في ذهنه الآن إرث مغامرة روبنسون كروزو: أكلة لحم البشر على الجزر، مخلوقات رهيبة تجعل الأوروبي يفتح زناد بندقيته. ولكن «البندقية» الوحيدة هنا هي الرجل نفسه.

سألتُ: من أنت؟

أجاب وقد بدا صوته أجش مرتبكاً مثل قفل صدئ: «أنا بن غِنّ». طقطق القفل الصدئ لصوت بن غِنّ، بشكل أقل شبهاً بِقفل على باب، منه بمحرك بندقية ذات قداحة، متروكة للِصدأ في حالة مزرية من الإهمال.

«أستطيع أن أرى الآن أنه رجل أبيض مثلي، وحتى شفتيه كانتا سوداوين وعينيه الفاتحتين تبدوان مذعورتين في وجه بهذا السواد. ومن جميع الرجال المتسولين الذين رأيتهم أو تخيلتهم،كان الأول في هندامه المهترئ: كان يرتدي خرقاً بالية من خيش سفينة عتيقة، ومن ثياب بحارة قديمة. وأجزاء هذه المرقعة العجيبة كانت مضمومة، بعضها إلى بعض، بنظام من أربطة متنوعة غير متناسقة: أزرار نحاسية، وقطع من العصي، وعُقد من الحبال. وعلى خصره حزام جلدي قديم مع قفل نحاسي؛ وهو ما كان الشيء الوحيد الصلب في كل هذا الهندام.

في هذه اللحظة، يعود ستيفنسون بنا إلى عالم «ديفو»، ولكن مع فارق لافت. فالوصف الكثيف لِبن غِنّ، يقلِّد وصف كروزو لفرايدي. فكلاهما يمثل محاولات لتحديد الهوية.

ما الذي يستطيع لون البشرة والشعر إعلامنا عن الطبع والخلق تحتهما؟ كيف تستطيع الملابس أن تكشف مستوى الحضارة؟

هل السواد أو البياض يمثلان فئات من البشرية نفسها؟

ولكن هذا ليس متوحشاً، إنه رجل أوروبي. كما لو أن الصبي جيم شاهد كروزو بعينه، مُلقىً في جزيرته، ومتروكاً لعوامل الطبيعة، ومتلفعاً برقع من حياته الماضية؛ وبقايا سفينته تتهدل على أطرافه مثل بقايا الحضارة.

هذا هو كروزو نفسه، في بشرته، وقبعته، مزنراً بحزام، وحاملاً بندقيتين، إنه ملك المزق والرقع.

هذه المقاطع من «جزيرة الكنز» تحوّل تقنيات روبنسون كروزو، وصوره، وأسلوبه. إنها تأخذ قصة الجزيرة، وتعرضها بصفتها قصة للاكتشاف الداخلي، والفكري، وليست مجرد مغامرة جغرافية. فكل وصف طبيعي يعكس الحالة الذهنية للواصف. وبِن غِنّ يستحضر هنا روح رواية ديفو: مُرقَّعة من الكلمات، لا من اللباس والأزرار.

Canoes and Cannibals



صورة (٤): روبنسون كروزو - صفحة الغلاف

من هنا، فإن الكتب الشعبية يمكن أن ينظر إليها على أنها مُرقَّعات لكروزو أيضاً. وتاريخ استقباله يمثل الدرس الذي يعطيه بطله. فحين وجد روبنسون نفسه محطماً على الشاطئ، سبح حتى سفينته ليستعيد أمتعته الضرورية: الطعام، والماء، والذخيرة، وكتاباً أو كتابين. هذه هي المواد التي جرى إنقاذها من الكارثة.

إن القراءة تشبه تحطم سفينة. فنحن نتذكر مقاطع وصوراً، وأحداثاً حية أحياناً أو حكِماً ضرورية؛ تماماً كما أحضر كروزو الأشياء الأساسية من سفينته.

وما فعلته الكتب الشعبية، أو المختصرات؛ وما فعله نقاد المجموعات الأدبية، وروائيو القرن التاسع عشر هو إنقاذ الأشياء التي يعدونها أساسية في «روبنسون كروزو»،السفينة القديمة لهذه الرواية.

ما الذي تحمله إلى جزيرتك الخاوية؟ أي كتب؟ أية موسيقا؟ أي هندام لا تستطيع العيش بدونه؟

فلعبة الجزيرة الخاوية تأتي مباشرة من عالم كروزو ــ كما يفعل أدب الأطفال نفسه، في النهاية. إنه يعود بنا إلى سفن مخيلتنا، ونحن نختار ونحمل ما يجب أن نحمل من الكتب.

وإذا أخذ «ماكس» ثوب الذئب الذي يتنكر فيه، وقاربه الذي يحمل اسمه إلى «حيث توجد الأشياء الوحشية» أيضاً، فإن «ويني بوو» يأخذنا إلى حافة الاضطراب[1]. قيل لنا «في أحد الأيام الجميلة» بينما كان «بيجليت Piglet» يكنس الثلج، وجد بوو يحدق في شيء على الأرض. سأل بوو: «ماذا ترى هناك؟» أجاب بيجليت: «دروباً لآثار أقدام.. أو آثار مخالب». ونحن نكتشف أثناء القراءة، أن بوو وبيجليت يسيران على آثار أقدامهما نفسها، وربما كان ذلك بفعل الدوار... بعد ذلك رأى المخلوقان دروباً أخرى، ثلاثة دروب، ثم أربعة فذعرا.

---

(1) Joseph Briston, Empire Boys: A dventures in a man's world (London: Harper – Collins, 1991).

ادعى بيجليت أن عليه مهمة وقد نسيها، فهرب تاركاً بوو بمفرده. فنظر بوو إلى أعلى ورأى البوم «كريستوفر روبين» جالساً على فرع شجرة يرقب المشهد. فقال لِبو: «أيها الدب الكبير» ماذا كنتما تفعلان؟ درتَ أولاً حول غيضة الأشجار مرتين بمفردك، ثم جرى بيجليت خلفك، ودرتما معاً، ثم كنتما على وشك أن تدورا حولها للمرة الرابعة..».

إن آثار الأقدام تبدو مختلفة عما تبدو عليه من قمم الأشجار. حتى روبنسون كروزو نفسه، تساءل عما إذا كانت الآثار التي رآها ذلك اليوم هي مجرد آثار أقدامه نفسها.

إن بوو لم ينتبه إلى ذلك، حتى أراه إياه «روبن» آخر، ونبهه إلى أنها آثار أقدامهما فعلاً.

إن مشهد آثار الأقدام في كروزو أصبح قوياً ومألوفاً، (فهو المشهد الذي يتكرر في جميع الطبعات الشعبية، والكتب المكيَّفة والمختصرة التي رأيتها) حتى أنه يظهر في قصة بسيطة - كما يبدو - مثل قصة ويني بوو.

المنظور هو كل شيء. هذا ما يقوله لنا هذا الكتاب، وتخيلاتك حول الوحوش يمكن استبعادها بسهولة إذا ما استعنت بوجهة نظر أخرى. وإذا بقي هناك تهديد بوجود أكلة لحوم البشر، نتج عن آثار أقدام بوو، فهو يظهر على الأخص، في طموح القارب لحمل جميع المخلوقات في بعثة. وقد اجتمع هؤلاء للتشاور حول خطة السفر، والتقت بهم بعثة القطب الشمالي:

- أننا ذاهبون جميعاً في «معرض» مع كريستوفر روبن! فكلمة Expedition (بعثة) في الإنجليزية قريبة من كلمة Exposition (معرض)، من هنا جاء خطأ بوو.

- ماذا ستركبون؟

- أجاب بوو: أظن أنه نوع من القوارب.

هكذا أصبحت كلمة «بعثة» تطلق على قاربهم المتخيل. ألا يذكرنا ذلك بقوارب أخرى ومغامرات عظيمة، مثل بعثة الكابتن كوك، أو شاكلتون؟

ومع تقدم هذا الفصل، يقرر مايلن Milne أن يقاطع تيار السرد بشيء من الشعر: أغانٍ، ومقطوعات، وإيقاعات، أكثر براعة من مثيلاتها في الكتب الشعبية لكروزو.

تسافر المخلوقات وقائدها عبر غابات خطرة. يلاحظ كريستوفر روبن «هذا هو المكان المناسب لكمين». فيسأله بوو الذي خلط بين كلمتي Ambush (كمين) وBush (غابة):

أي نوع من الغابات؟

ويحتاج البوم «كريستوفر روبن» إلى وقت طويل ليشرح أن الكمين يعني نوعاً من المفاجأة.

إننا جميعاً واقعون في كمين، على غرار بوو وبيجليت، أو الصبي في «جزيرة الكنز»، أو ماكس، أو كروزو؛ كمين مخيلتنا. والسواقي والجداول في الغابة التي تبلغ مساحتها حوالي 400كم^2 تصبح في هذه الرحلة شلالات عظيمة وأنهاراً دافقة. وحين يلتقط بوو قضيباً من أغصان الأشجار ليجتاز هذه الأنهار، يلاحظ كريستوفر أن بوو وجد القطب الشمالي بنفسه. (يوجد هنا لعب بالكلمات. فكلمة Pole تدل بالإنجليزية على القضيب والقطب معاً، ومن هنا جاءت التورية).

توقف الجميع، ونصبوا قضيباً في الأرض. وعلّق عليه كريستوفر لافتة صغيرة تقول:

القطب الشمالي

اكتشفه بوو

هذه رحلة اكتشاف، ولكنها أيضاً رحلة عبر اللغة مثل العديد من الرحلات في ويني بوو؛ كما رأينا في بعثة، وكمين، وقطب؛ فلهذه الكلمات كلها معنى مزدوج.

إن ويني بوو يروي قصصاً من القراءة، مثله مثل روبنسون كروزو.

كيف نفهم الرموز على هذه الأرض؟

ما الكتب التي نأخذها معنا إلى جزيرة خاوية؟

وحين نصل إلى هناك، هل سنعمل فوراً في تسجيل كل شيء، كما فعل روبنسون كروزو، حتى ولو نفد صبرنا؟

يبدو أن كتّاب التقليد الروبنسوني لم ينفد صبرهم أبداً. فبين روسو ومايلن هناك تاريخ، لا للأدب الإنجليزي فحسب، بل للأدب العالمي أيضاً.

فهناك النسخة الألمانية لجواشيم كامب Joachim Campe، وإعادة الصياغة السويسرية - الألمانية ليوهان ويس Johann Wiss، والفانتازيا الفرنسية لجول فيرن Jules Verne.

كيف حوّل الأوروبيون إنجليزية ديفو؟

كيف سافر روبنسون كروزو؟ والأغلب أنه فعل ذلك مثل الراوي بطله، في جولة حول العالم، ليحصل على مغامراته الخاصة.

إن التقليد الروبنسوني ليس مجرد تقليد أو تكييف، بل هو في الحقيقة إكمال ومتابعة. فروبنسون كروزو ببنية أحداثه، وفجواته الزمنية الطويلة من السرد، وتركيزه على العناية الإلهية، دعا الكتّاب اللاحقين لملء الفجوات.

وبعد الكتاب الأصلي، طبع ديفو نفسه كتاب «مغامرات أبعد Farther Adventures» ثم كتاباً آخر بعنوان «تأملات جادة Serious Reflections» عام ١٧٢٠. والروبنسونيات العديدة التي تبعته، أوضحت إمكانات الرواية لإبداعات جديدة لا متناهية:

«إرو لي قصة أخرى عن روبنسون»! هكذا يمكن للمرء أن يتصور القراء وهم يسألون، والكتّاب يستجيبون لرغبتهم.

ولكن إذا كانت الرواية تحدّت الكتّاب ليأتوا بأحداث جديدة، أو أنها منحتهم الفرصة لتشكيل مغامراتهم على نحو خيالي خاص، فإنها تحدّت أيضاً فكرة «سلطة المؤلف» ذاتها. فكتابة ديفو بصيغة المتكلم، وطباعة الكتاب في الأصل دون ذكر اسم المؤلف، أدت إلى تغذية التوتر بين المؤلف والبطل

الذي سيطر على الإنتاج الروائي طوال قرنين. ذلك أن ما تُعلِّمه الرواية، بالإضافة إلى تقنيات البقاء، أو تفاصيل الصناعة المنزلية، هو كيفية رواية قصة... كيفية وصف مشهد طبيعي، أو أناس، أو مشاعر. وهذا ما وجده الكتّاب اللاحقون ساحراً مغرياً بكتابة روبنسونيات: إنها فرصة لعرض تقنية، أو إظهار الموهبة في الدراما أو الوصف. وهذا أيضاً، بالتأكيد، ما جعل تأثير الرواية في الأدب غير الإنجليزي مذهلاً. وترجمة قصة روبنسون كروزو، من عوالم المتطهرين وجون لوك في بريطانيا، في القرن الثامن عشر، جعل من القصة ممراً للعبور إلى إيديولوجيات أخرى، أو إلى أشكال أخرى من التعبير الثقافي.

من أوائل تلك المغامرات وأكثرها شهرة، تحويل القصة إلى «عائلة روبنسون السويسرية The Suiss Family Robinson»[١].

بدأ العمل في هذه النسخة رجل الدين السويسري يوهان دافيد ويس Johann David Wiss، في مطلع القرن التاسع عشر، بحكاية قصص نوم لأبنائه. وحين سجل هذه القصص، أنتج مخطوطاً واسعاً عسير التناول، نشره ابنه يوهان رودولف ويس بعد ترتيبه. هذه هي النسخة التي ظهرت تحت اسم الابن عام 1812، بالألمانية.

وخلال عامين ترجمت جين غودوين Jane Godwin هذا الكتاب إلى الإنجليزية. ثم ظهرت نسخة فرنسية من ترجمة ايزابيل دومونتوليو Isabelle de Montolieu، في خمس مجلدات من ١٨٢٤ إلى ١٨٢٦.

بعد ذلك، وخلال القرن التاسع عشر، أعيدت ترجمة الكتاب إلى الإنجليزية وطباعته، على يد و. هـ. كينغستون.

وكل من هذه النسخ، والنسخ العديدة الأخرى التي ظهرت فيما بعد، عدّلت في نسخة ويس. ذلك أن كل من قرأ الكتاب، قرأ - في رأيي - شيئاً مختلفاً، وكل كاتب أبعدنا أكثر فأكثر عن المؤلَّف الأصلي، سواء أكان الأمر ترجمة، أو تكييفاً، أو اختصاراً، أم تقليداً. وكل من هؤلاء أسهم في تاريخ الأدب، أقل منه

---

(1) G. A. Henry, With Buller in Natal, or A Born Leader (London, 1901).

في تاريخ الخرافة؛ كما لو كانت القصة الراهنة مثل بعض أساطير وقت النوم، يجري تحويلها وتشكيلها لكل قارئ جديد.

في النسخة التي أراها أمامي، لا يظهر اسم ويس في أي مكان. وكل ما ذكر في صفحة العنوان «عائلة روبنسون السويسرية، وضع الرسوم ت. هـ. روبنسون». (لا يوجد تاريخ للنشر، ولكن من الواضح أنه من العقد الأول للقرن العشرين). الكتاب يحوي صوراً ملونة، وفصوله لا تطابق فصول نسخ القرن التاسع عشر بالألمانية والفرنسية (وفي اعتقادي، أن هذا النص يستند إلى نسخة كينغستون).

إنه كتاب أطفال على الأرجح، فحروفه كبيرة، وجمله بسيطة (بالرغم من أنه ليس ببساطة نسخة أخرى أطلعت عليها وهي: «عائلة روبنسون السويسرية، في كلمات من مقطع واحد». وهي مطبوعة أيضاً في بدايات القرن العشرين. النسخة التي أراها أمامي، مثل جميع نسخ الرواية، قصة تدور حول التعاون العائلي، والتراتب بين الرجال والنساء، والآباء والأبناء. وهي ليست تمجيداً للفرد وحده كما هو الحال في روبنسون كروزو الأصلي، وليست سرداً للعناية الربانية، أو للجزئيات على طريقة لوك. إنها هنا، قصة من القرن التاسع عشر الصناعي، مع تقسيم للعمل، وضبط قوي لرب العمل، وإنتاج للأجهزة المنزلية المفيدة والجميلة في آن.

انظر، على سبيل المثال، إلى الطريقة التي تبني بها العائلة نسختها من قارب كروزو: يجد الأب شجرة ضخمة، تقوم الأسرة بقطعها، ومن ثم يجري إعداد المركب. إنه مشروع ميكانيكي كبير، مع سلم من الحبال، ومنشار، وحبال، وبكرات، ويجد أفراد الأسرة كلهم أنفسهم مدفوعين للمشاركة في إعداد هيكل القارب.

يعلق الأب: لم يعد علينا الآن، يا أولاد، إلا أن ندق لوحاً خشبياً في كل طرف، ويكون قاربنا كاملاً كتلك القوارب التي يستخدمها المتوحشون... ولكني أنا لا أستطيع أن أكتفي بقارب أسطواني مصنوع من شجرة واحدة. وحين ذكّرهم بالشكل الحقير الذي سيكون عليه وهو يتبع سفينة جميلة «لم

أسمع منهم أية شكوى حول الأتعاب والإزعاجات الإضافية، بل طلبوا تعليماتي بشوق كبير».

والذي برز نتيجة جهودهم، ليس قارباً بسيطاً بل سفينة صغيرة، حسنة التناسق، يعلوها قوس فوق أضلاع خشبية، ملصقة بقوة بالصمغ والمسامير. و«بعد يومين حصلت سفينتنا على قاعدة وأرضية نظيفة من الخشب، ومقاعد، وصارياً صغيراً، وشراعاً مثلثاً، ودفة، وخيمة ثقيلة لتغطيتها من الخارج، وحين رأيناها في الماء للمرة الأولى، كنا جميعاً سعداء لمظهرها الأنيق».

وهذا ليس مجرد مشروع عملي، بل مشروعاً فنياً. فما يميز الأوروبي عن البدائي هنا وخلال الكتاب كله، إحساس بالتناسب، وشعور مرهف بالجمال.

إن كتابة كتاب للأطفال يشبه صنع هذا القارب الصغير. فأنت تبحث حولك عن المادة المناسبة، وتحضرها أمام أطفال الأسرة. وخلال عملية جماعية تصنع شيئاً عملياً، شيئاً يسلي ويمتع في الوقت ذاته.

وفكرة التأليف التي يستند إليها هذا الكتاب، هي تاريخ تأليفه نفسه: الأداء الجماعي الذي يورّث للأطفال. وإذا كان الكتاب مثل سفينة ــ إذا كان الحال كما تقول قصيدة إميلي ديكنسون التي حفظتها في المدرسة ــ «لا توجد سفينة تأخذنا إلى أراض بعيدة مثل الكتاب»، فإن هذا الكتاب يجب أن يكون مستوي القاعدة، متوازناً، مغطى بشكل جميل.

وأرى أن ما جعل من كتاب «عائلة روبنسون السويسرية» قصة باقية يمكن إيجازه فيما يلي: «إننا نقرأ الكتاب، ونراه مخرجاً في فيلم سينمائي، ولا نفكر في يوهان ويس وبلده الجميل، بل بأنفسنا وهي في الأوضاع المختلفة للأب، أو الأم، أو الابن. وكتاب «عائلة روبنسون السويسرية» يفصل المؤلف عن المغامر. إنه لا يسألنا أن نرى ديفو وراء كروزو، بل يطلب منا أن نرى العائلة الإنسانية وهي تخلق قصصاً نافعة وجميلة.

إن جول فيرن Jules Verne مختلف عن أولئك الكتّاب إلى حد بعيد. فخلال كتاباته العديدة كان مأخوذاً بكروزو بشكل واضح، إن لم نقل كلياً. وما

أسماه «رحلات رائعة»،وهي روايات الرحلات، التي بدأ بطبعها عام 1863؛ هذه الرحلات تدين بالكثير لديفو.

ويلاحظ كاتب سيرته هربيرت لوتمان Herbert Lottman أنه كان على استعداد لكتابة أحد الروبنصونيات بعد صدور الكتاب الأصلي. وقد كان له كتاب مبكر غير منشور بعنوان «العم روبنصون»، وآخر في منتصف حياته الأدبية بعنوان «مدرسة الروبنصونيات»، وأصداء أخرى عديدة حول الأطواف الضخمة، أو الجزر، أو الربابنة، أو السفن الغريبة المختلفة. ولكن أكثر هذه الكتب شهرة ونجاحاً كان «الجزيرة الغامضة»، الذي طبعه في ثلاثة مجلدات بين ١٨٧٤ و ١٨٧٥. وخلال عام من طباعته ترجمه كينغستون إلى الإنجليزية (وهو مترجِم عائلة روبنسون السويسرية».

وجدير بالذكر أن هذا الكتاب لم يكن أكثر كتب فيرن تقديراً فحسب، في وقته وحتى الآن، بل كان أيضاً أكثر كتبه حظوة بالتقليد، والتكييف، والتحويل السينمائي ولا يدور هذا الكتاب حول التعاون الأسري. فبطله مهندس «سايروس سميث» وهو يأمر وينهي دون مساءلة. ولديه كل الإجابات، ومواطنوه ينصاعون لأوامره، سواء أكانوا ينتجون بناءً معقداً من الصخر، أو يعملون في الحديد أو التنور، أو يركِّبون حمض الكبريت من معادن محلية. ورفاق المهندس يمتثلون أيضاً لأوامره كما يفعل الجنود في الجيش، أو الطلاب في المخبر. وبدلاً من الأطفال لديه حيوانات: أولهم الكلب الذي يهرب مع الرجال في المنطاد، والقرد الذي يلحق بهم في الجزيرة، ويبقى مصدراً دائماً للتسلية الطفولية.

وتقليداً للروبنسونيات، يطوّر فيرن مشهد الاختراعات التقنية. ولا يقتصر الأمر هنا على الأثاث أو القوارب، بل يتناول كل أشكال الأدوات المنزلية والمدنية في أواخر القرن التاسع عشر. وتبدو قراءة الكتاب أحياناً كأنها قراءة دليل في الحرف أو الصناعات؛ لأن فيرن لا يبني سلطته على دراما قصته، أو تفاصيل وصفه فحسب، بل على صحة تعليماته أيضاً. إننا نثق به كما يثق أهل الجزيرة بمهندسهم. والحقيقة أني أستطيع أن أتصور نفسي، وقد تحطمت سفينتي،

قادراً - بالاستعانة بتعليماته - على أن أبني قواربي الخاصة، وأصنع فخاري، وأدمر الجبال، وأحوّل الأنهار، وأزوّد أرضي بالكهرباء.

ولكن هناك بديلاً لسلطة فيرن والمهندس هنا. فالقبطان «نيمو» يعود للظهور في نهاية الكتاب، انطلاقاً من دوره السابق في: «عشرون ألف ميل تحت البحر» (طباعة ٦٩٧٠-١٨٧٠).

ونيمو مثل المهندس، سيد الآليات التي تسيِّر عالمه، ولكنه وحيد خلافاً للمهندس. وحيد، مفكر، مطالع للكتب ومنعزل.وهو يشكل نسخة بديلة عن الضبط الفكري؛ ويعترف في نهاية الكتاب بأنه في الحقيقة أمير هندي، غاضب إزاء إنجلترا لأنها قهرت شعبه. لذلك يرغب في أن تختفي في البحر، مع مخزونها من الثروات والتقنيات.

فنيمو رجل مفكر عن العالم القديم. وهو يقف على نقيض الشخص العملي سايروس سميث الذي يحسن صنع أي شيء.

هؤلاء الأشخاص يمثلون نماذج بديلة للأطفال. وهي تقف بصفتها تمثل الأب، أو الكاتب، أو السلطة - سلطة الراشدين في المجمع -.

كيف تصنع طريقك في الحياة؟

وحين تَذهب بعيداً، هل تكوّن مجتمعاً وأسرة (على غرار المهندس) أم لا؟ كيف تشكِّل قاربك، ولأي هدف؟

إن المهندس ورجاله يصنعون ما يسهِّل لهم الوصول إلى أطراف جزيرتهم كلها. أما نيمو فيعيش مغموراً، ليغرق في بحره.

وإذا كان المهندس ونيمو يقدمان نموذجين مختلفين للسلطة، فإن عائلة روبنسون السويسرية، والجزيرة الغامضة تمثلان التراث غير الإنجليزي لكروزو، ولكنهما لا يبعدان عنه كثيراً. فالأول يعيش في اللغة الإنجليزية الأدبية بشكل أعمق وأبقى مما هو في أية لغة أخرى. ومع أن عمل فيرن جرت قراءته على نطاق واسع في اللغة الفرنسية، إلا أن كتاب «الجزيرة الغامضة» بدأ في عالَم إنجليزي اللغة: عالم الحرب الأهلية الأمريكية. والقصة هنا تدور حول تحطم السجن، والتجربة الأمريكية، التي تجعل هذه

الروبنسونية شديدة التعقيد. فسميث ضابط في سجن كونفدرالي، وتتمثل الخطة في الهرب بمنطاد عبر حدود الاتحاد. وفي المنطاد سجناء آخرون من الشمال، هم: جيديون سبليت، وهو مراسل صحفي من نيويورك هيرالد، وخادمه الأسود ناب، وبحّار اتحادي، وصبي في الخامسة عشرة وكلبه. ولكنهم اتجهوا اتجاهاً خاطئاً، وحطّوا في مكان من المحيط الهادي.

ويبدو أن جول فيرن أراد أن يبدأ روايته في العالم الجديد، وأن يعود إلى شواطئ الأطلسي التي رسا عليها كروزو.

ولنذكر تعليق فليجلمان على الرواية بالنسبة إلى سكان المستعمرات الذين «يرون تشابهاً بين مصير جزيرة كروزو ومعناها من جهة، ووطنهم الأطلسي من جهة أخرى».

إن الفكرة وراء «الجزيرة الغامضة» ليست فكرة ترحال، بقدر ما هي أسلوب الاكتشاف والضبط الاستعماري. فسكان الكتاب لم يكونوا ينوون إنشاء عالم جديد، أو كسب الأموال من استغلاله (كما هو الحال عند ويس وديفو)، بل أنهم فارون، وحسب.

الطفولة - كما أرى - أشياء عديدة. فهي زمن للاكتشاف، وميدان للمغامرة، وكل صندوق يصبح قارباً أو مركبة فضاء، وكل باحة تصبح جزيرة أو إمبراطورية. ولكن الطفولة سجن أيضاً. فكم منا من حاول الهرب، للخلاص من سلطة الآباء الذين جعلونا نكدّ ونكدح، وقيدوا حريتنا، وأخذونا بعيداً عن صداقاتنا؟ ومناطيدنا المتخيلة يمكن أن تأخذنا إلى سموات غريبة، أو إلى مرافئ جزر جديدة، أو فوق أقواس قزح. وحيثما نكون ربما نصادف أكلة لحوم بشر ــ أشياء وحشية تأكلنا، وكائنات غير بشرية تهددنا، وحيوانات يأكل بعضها بعضاً. وعائلة روبنسون السويسرية ترى أشياء تعيدنا إلى البيت «لأننا لم نعد سكاناً لأوروبا».

وبافتتاح هذه الكتب نجد أنفسنا مبحرين في قوارب أو مناطيد تذكرنا بأننا لم نعد في أوروبا أو أمريكا بعد الآن.

الفصل السابع

من الجزر إلى الإمبراطوريات

سرد القصص لأطفال العالم

بعد صدور «جزيرة الكنز» مباشرة تقريباً، امتدح و. إ. هينلي W. E. Henley، صديق روبرت لويس ستيفنسون، هذا العمل في «مجلة السبت Saturday Review» واصفاً إياه بأن «فيه لمسة عبقرية»، وأنه «نموذج في السرد» «غني بالأشخاص المتميزين». وخلص إلى أن «العمل من صنع مؤلف يعرف كل ما تجب معرفته حول روبنسون كروزو»[1]. كما أن ستيفنسون نفسه اعترف طويلاً بدينه لديفو، ولاحظ في إحدى النقاط أن الببغاء في روايته «كان يوماً ما يخص روبنسون كروزو»؛ كما قدّم التعليق التالي:

«إن الكبار هم الذين يصنعون قصص الأطفال، وكل الأطفال يرددون ذلك بغيرة للمحافظة على النص. وأحد الأسباب الذي يعطي روبنسون كروزو شعبية واسعة عند الناشئة، أنه يصيب مستواهم بدقة في هذا المجال. فقد كان كروزو دوماً واسع الحيلة، واستطاع أن يؤدي أنواعاً من المهن، كما أن الكتاب كله يدور حول الأدوات، ولا شيء يمتع الأطفال مثلها».

إن محور شعبية كروزو هو اللعب: استخدام الأدوات، وعالم الأشياء خلف الرواية. وجزء كبير من هذا العالم يبرز من منظور الانطباعات

---

(1) W. E. Henley, review of Treasure Island, Saturday Review 8 December 1883, 737-38, quoted in joseph Bristow, Empire Boys: Adventures in a Man's World (London: Harper – Collins, 1991).

والجزئيات عند جون لوك. ولكن هذا العالَم يرتدي شكلاً جديداً في العصر الصناعي:

ميكانيك البنادق، واللوائح، والقاطرات البخارية، والمتفجرات، والسجائر، والرسوم، والأطعمة المعلبة.. كل ذلك بالإضافة إلى جاذبية براعة البطل كروزو في استخدام الأشياء المادية التي تواجهه.

إن أشخاص القرن التاسع عشر، من أعمال الكابتن «ماريات Mariatt» إلى أعمال «هـ. رايدر هجارد H. Rider Haggard»، كان لها كلها هذا الجانب من العبقرية. كما استمر هذا الشغف بالبراعة، في القرن العشرين، وتمثل في سعة حيلة الجنود زمن الحرب، والقدرات السحرية إلى حد ما للشخصية التلفزيونية الأمريكية «ماك غايفر Mac Gyver».

لقد وضع ستيفنسون «**جزيرة الكنز**» في القرن الثامن عشر، لإثارة مغامرات الزمن ما قبل الصناعي المتغطرسة من جهة، وتحديد ما الذي كان المحور المتزايد للمغامرة في زمنه، من جهة أخرى. فطوال العصر الفكتوري كانت جغرافية مخيلة الفتيان تتحرك من الجزيرة إلى القارة. فقد حلَّت الإمبراطورية محل الاكتشافات بصفتها دافعاً للرحلات المحيطية. واتخذت المواجهات مع غير الأوروبيين تفاصيل جديدة في أفريقيا، والهند، أو آسيا. وبدا أن الخدمة العامة والعسكرية تحرك أبطال المغامرات، أكثر مما تفعل خبرة الاستقلال في جزيرة على غرار روبنسون كروزو.

فقد مضى عهد الالتزام الفردي لواحد مثل كروزو أو فرايدي، ليحل محله ضبط الحاكم للقبائل، وأصبح تاريخ كتب الناشئة يعيش على محاور الجزر، والقارة، وارتباطاتهما، بالإضافة إلى عرض المدرسة والجماعة والأسرة.

ماذا يعني أن يكون أحدهم فتى؟ إن خرافة إيسوب حول الفرس الجامحة تذكرنا بأن فترة الشباب بحاجة إلى لجام. وتقاليد التربية الكلاسيكية، والوسيطة، والحديثة الباكرة تؤكد النصائح إلى الأبناء على النحو التالي: ليكن سلوكك جيداً، حافظ على النظافة، تكلم بوضوح، اهتم بدروسك!

ومع دخول القرن الثامن عشر اتخذت هذه الأنماط من النصائح شكلاً جديداً. فلم يعد يكفي للفتيان أن يتصرفوا تصرفاً حسناً، اجتماعياً وخلقياً، بل أنه أصبح عليهم أيضاً أن يمتلكوا أسلوباً.

إن رسائل لورد شسترفيلد الشهيرة لابنه غير الشرعي، والتي كتبت عام ١٧٣٠ و١٧٤٠، وطبعتها أرملته بعد وفاته بصفتها «كتاب نصائح»، تمثل هذا التحول في المحور[1].

الصفات السيئة للفتى هي: عدم اللباقة، والخجل، والضعف. هذه هي المساوئ الاجتماعية للطفل، لذلك ينصح شسترفيلد بسلوك يتعامل بسهولة مع الكلمة والجسم. وبعد عرض قائمة يسرد فيها كل أشكال السلوك السيء، يخلص شسترفيلد إلى القول: «من هذا التقرير عما لا يجب أن تفعل، يجب أن تحكم بسهولة على ما يجب عليك عمله، وحين تولي انتباهاً مناسباً إلى تصرفات الناس العصريين، والذين رأوا العالم، سيصبح ذلك مألوفاً ومعروفاً لديك».

إن حسن السلوك يصنع الرجل، هذا مثل قديم. على أن حسن السلوك يتسع هنا للتعبير الجيد. «فهناك تعبير تنقصه اللباقة، وكلمات يجب الابتعاد عنها. مثال ذلك: الخطأ في الإنجليزية، واللفظ السيء، والأقوال القديمة المتكررة، والأمثلة الشعبية، وكلها أدلة على أنك رافقت جماعة سيئة منحطة».

إن شسترفيلد ينصح بالسلاسة الكلامية، وهي في نظره دليل على النشأة الحسنة والكمال. ومطالبه لا تنبع من الاهتمام الأبوي فحسب، بل إنها تعكس ما كان يحدث في تاريخ اللغة الإنجليزية في القرنين السابع عشر والثامن عشر، فللمرة الأولى في بريطانيا، أصبح الحديث مساوياً للمكانة الاجتماعية (وليس الأصل العائلي أو الإقليمي فحسب). ذلك أن التربية في «المدارس العامة» والجامعات، كانت تلحُّ على الأداء الكلامي، وعلى أسلوب الحديث.

---

(1) Quoted in J. Zipes, L. Paul, L. Vallone, P. Hunt, and G. Avery, eds., the Norton Anthology of Children's Literature, The Tradition in English (New York: Norton, 2005).

وحين نقرأ نصيحة شسترفيلد، نستطيع أن نرى شيئاً من ذلك التاريخ الاجتماعي للغة الإنجليزية: اهتمام جديد باللهجة، وعناية بالقراءة الجيدة، وانتباه إلى أناقة النحو ودقته.

لقد برزت اللياقة بصفتها مفهوماً اجتماعياً. وقد كانت الكلمة تعني في الأصل التوافق النحوي. وحين كتب صموئيل جونسون في قاموسه الضخم لعام ١٧٥٥: حين ينسى الأشخاص من العوام والطبقة الدنيا «اللياقة»، فإن ذلك يعني أنهم يجهلون النحو.

وفي نهاية القرن الثامن عشر، أخذت هذه الكلمة معنى الدقة الاجتماعية والنحوية على السواء.

إن نصيحة لورد شسترفيلد تناسب عالماً ناشئاً من العادات الاجتماعية في أسلوب الكلام، جمع بين الحس السليم والفضيلة، في كلام جيد.

فالفتى أو الشاب في ذلك العصر يعني أن يتكلم الناشئ بشكل سليم. والسلاسة في الكلام تصبح بصورة متزايدة مفتاحاً للمكانة الاجتماعية.

يتجلى ذلك في كتاب «**الأيام المدرسية لتوم براون Tom Broun's School Days**» وهو أشهر كتاب في تلك الفترة. إنه يقص قصة شاب نشأ في الريف في جنوب إنجلترا في العقد الثالث من القرن الثامن عشر. وبفضل الحظ، والجدّ، والصداقات، وجد نفسه في مدرسة «الرجبي»، ورأى من اليوم الأول أن الدروس في أسلوب الحديث تملأ المكان «في ذلك الوقت أصبح توم واعياً بمكانته الاجتماعية الجديدة؛ وبالترف في الطموح الذي تحقق لكونه أصبح أخيراً فتى في «مدرسة عامة».

قال له رفيقه، تفسيراً لسلوكه، وهما يتقدمان نحو مدخل المدرسة: «إن الكثير يتوقف على كيفية «تصرف» الشخص في البداية. فإذا لم يرتكب خطأ، وأجاب مباشرة، ورفع رأسه عالياً، فإنه سينجح. وأنت الآن تتصرف جيداً ما دمت ترتدي كل شيء ما عدا القبعة. وأنت تراني أتصرف بأناقة إلى جانبك، لأن أبي يعرف أباك، ولأني أيضاً أريد أن أحظى برضا السيدة الكبيرة».

لا شيء أفضل لفتى في «المدرسة العامة» من الصراحة. فعليه أن يكون نموذجاً أصيلاً، صريحاً، مخلصاً، طيب القلب، راضياً بنفسه ومكانته، مفعماً بالحيوية والنشاط.

إن مفتاح النجاح لفتى في المؤسسات هو معرفة كيف «يتخلص».. كيف يسلك، كيف يعطي انطباعاً، يتصرف، ويتحدث...

أجب على الفور حين تُسأل، لأن ما تقوله هو أنت. ونموذج فتى المدرسة العامة هو المثل الأعلى الذي يطابق حياة المجتمع الحديث. ولكن هذا التبادل، على غرار الكثير في تقليد السرد المدرسي، يمثل درساً في لغة التخاطب. وجزء من تأهيل الطالب الجديد يكمن في تعلم اللغة الخاصة بالمؤسسة. فللمدارس جميعها مفرداتها الخاصة، وما تفعل الكتب مثل «الأيام المدرسية لتوم براون» هو أن تعدَّ القارئ، أثناء إعدادها لبطلها. وقراءة هذه الكتب تصبح عملية تنشئة اجتماعية. فكما يدخل توم براون عالماً جديداً غير متوقع، يدخل القارئ معه هذا العالم أيضاً. إننا جميعاً توم براون نتعلم الشروط والقواعد في «الرجبي». وتجاوزات الفتيان الناشئين في حياة المدرسة العامة تتمثل في التمكن من مفردات الميدان الرياضي، والحجرة المشتركة.

هذا التمكن من المفردات يرجع بنا إلى عالم روبنسون كروزو ــ أو على الأقل إلى مخيلة ستيفنسون حول كروزو: لا شيء يُمتع الأطفال مثل الأدوات.ولكن لا شيء يُمتع الفتى مثل الكلمات الجديدة لتلك الأدوات ــ أو، الكلمات نفسها بصفتها أدوات. وإذا كان كروزو يلعب بأنواع من المهن، فإن تلميذ المدرسة العامة يلعب أيضاً بمجموعة من الأدوار: الباحث، والرياضي، والعاشق. وتوم براون هو كروزو المدرسة، وهو يجد فيها الأدوات التي تساعده على حسن التخلص.

«كان صف من المشاجب للقبعات، فوق الباب. ومن كل جانب منه رفوف للكتب مع خزائن في الأسفل. وهذه الرفوف والخزائن كانت مملوءة دون تمييز بالكتب المدرسية، وكأس أو كأسين، ومصيدة للفئران، وحوامل شموع، وأشرطة جلدية، وكيس كبير، وبعض الأشياء الغريبة، التي حيّرت توم أشد الحيرة، إلى أن شرح له صديقه «إيست»، أنها عصي حديدية للتسلق،

وأراه كيفية استعمالها. وكان هناك أيضاً مضرب للكريكيت، وقضيب لصيد السمك يقفان في الزاوية.

كانت المدرسة ماثلة هناك مثل سفينة من صنع الخيال، ممتلئة كسفينة كروزو بضروريات الحياة. وقائمة الأشياء هنا تشبه قائمة أشياء ديفو: أدلة بالجزئيات، وأشياء يجب فهم وظائفها في الحياة. تلك هي الأشياء التي تمكِّن توم ورفاقه من اللعب في مهن عديدة: لاعب الكريكيت، وصياد السمك، ومتسلق الجبال.

وإذا كانت المدرسة سفينة، فهي جزيرة أيضاً. هكذا شرح إيست لتوم معالم الأرض: «وكل هذا الجزء الذي نقف عليه، هو جزء صغير من الباحة حتى أعلى الأشجار، وفي الطرف الآخر من الأشجار، يقع الميدان الكبير حيث تجري الألعاب الكبرى. وهناك الجزيرة في أبعد الزوايا. ستعرف ذلك جيداً في النصف الثاني من العام. أقول: إن البرد شديد، دعنا نركض عبر الميدان. كان لدى «الرجبي القديم» جزيرة، ولكن مساحتها مجازية أكثر منها مخططة ومحددة جغرافياً. وحين يكون الطقس رديئاً، فإنه لا يقود إلى الانسحاب بل إلى الركض. وكل شيء هنا رياضة، كل شيء أداء. والأمر كله يبدو الآن كما لو أن المدرسة العامة كانت جزيرة إمبراطورية، وكان إيست دليلها. ومن الواضح أن إيست بذل أقصى جهده ليتقدم. أما توم الذي كان شديد الغرور بجريه، وراغباً في أن يظهر لرفيقه بأنه ليس ضعيفاً مخنثاً، ولو كان مبتدئاً، فقد عمل بأفضل ما يستطيع. ومضى الاثنان عبر الساحة المغلقة، وكل منهما يعرض أفضل ما يعرفه. وكان بينهما أقل من ياردة، حين توقفا عند خندق الجزيرة.

هذه الصداقات تعيدنا إلى كروزو وصاحبه فرايدي: الأول كبير في السن، والثاني صغير؛ الأول معلم والثاني تلميذ. وبطريقة ما، يأخذنا هذا المشهد إلى عالم الجزيرة، حيث تضع أقدامك وتتقدم، فتترك أثراً في التاريخ.

وإذا كانت حياة المدرسة تقدماً عبر الجزر، فقد كانت أيضاً ضبطاً لإمبراطورية. وليس هناك من نشاط يجمع بين المقدرة الكلامية والأداء الجسدي، بين الأدوات والتقنيات، أفضل من الرياضة. وكرة قدم الرجبي كانت تمثل ذلك

التراث المدرسي المستمر. ولكن وكما توضح الرواية جيداً، كان سرد اللعبة أكثر أهمية من اللعبة نفسها، والحديث عن الخبرة أكثر حيوية من الخبرة نفسها. هذا هو درس عالَم الفتيان. وأوضح ما يكون ذلك في التقرير الرياضي، أو في نقل الحدث الرياضي. وهكذا، فإننا في وسط قصة توم براون، ننتقل من الزمن الماضي إلى الزمن الحاضر في الحياة:

«إرفس الكرة قبل أن تمس الأرض!» «إلى الهدف!» وكل الكرات الضالة سيجري حجزها...

والآن، وقد أصبح الفريقان متباعدين، وكل منهما يشغل جهته الخاصة، فإننا نستطيع أن نلقي نظرة عليهما.. أليس الوضع سخيفاً؟

ولكن أنظر الآن.. هناك حركة خفيفة إلى الأمام نحو أجنحة السكن المدرسي..

انظر.. انظر... لقد حدث انحراف... ذهبت الكرة جانبياً خارج طرف السكن المدرسي...

لحظة استراحة، بينما ينظر الفريقان إلى الكرة، وهي تدوِّم في الأعلى. إنها تطير الآن بين المَوْقِعين، على ارتفاع خمسة أقدام فوق القضيب العرضاني... هدف من دون شك!...».

لقد استخرجتُ هذه الأسطر من مساحة خمس صفحات من الرواية.. لنراقب تلك اللحظات التي يصبح فيها الكتاب نفسه ناقلاً للمباراة. والأقواس المبثوثة فيه هنا وهناك تنبه إلى النداءات: أنظر! راقب!... وهذه هنا أوامر للقارئ.. طرق لتجعلنا نشعر بتقدم المباراة. فحياة الشبان تدور في الزمن الحاضر، وتتابع كل مباراة أو منافسة، سواء أكانت في لهجة القلق لزيغان الكرة، أو التهليل لنجاح الفريق. وحياة الفتيان تروي نفسها كما تعاش.

وأسلوب المغامرة هذا الذي يستخدم الزمن الحاضر ينطبق على التقرير الرياضي، والمسابقات من جميع الأنواع؛ ولكنه يستخدم أيضاً في التقنيات الحديثة.

وأهم الاختراعات التي جعلت الأحداث تعاش في الزمن الحاضر هو التلغراف في أواخر العقد الرابع من القرن التاسع عشر. فبفضله أصبح من

الممكن نقل الأخبار بين أمكنة بعيدٌ بعضها عن بعض، حين وقوعها تقريباً؛ واتخذت الاتصالات صفة سحرية.

فصامويل مورس Samuel F. B. Morse مخترع التلغراف، أرسل أول رسالة عام ١٨٤٤. وبعد عقد من الزمن، علّق هانز كريستيان اندرسن H. C. Handersen على ذلك في سيرته الذاتية بقوله: إن التلغراف شكّل صلة جديدة بين أوروبا وأمريكا.

وفي عقد السبعينيات من القرن نفسه، أصبح توماس اديسون Thomas Edison الذي عاش في تلك الفترة موضوعاً لكتب الأطفال[١].

كان فتيان التلغراف في كل مكان - لأنهم كانوا صبية، أُخِذوا بسحر الاتصالات، وراحوا يترجمون شفرة مورس، ويرسلون الأنباء الهامة عبر البحار والقارات. (وأذكر بالمناسبة أن توماس اديسون نفسه بدأ فتى للتلغراف على الخط الحديدي في أربعينيات القرن التاسع عشر). وحتى في نهاية القرن التاسع عشر، حين احتل التلفون مكان التلغراف بصفته معجزة العصر الكهربائية، كان الجمهور يصف المكالمات بأنها «كتب مغامرات الفتيان» وقد كتبت مجلة الكهرباء The Electrical Review عام 1889، عن مكالمة خارجية أجرتها من نيويورك إلى بوسطن، بأنها «سبقت الجميع، ودمّرت كل رُقى «مرلان Merlin»، وسحر «مونشهاوزن Munchhousen»، وجول فيرن، أوهاجارد»[٢].

إن الاتصالات الكهربائية قلَّصت الزمن بين الحَدَث والفهم. وفي منتصف القرن التاسع عشر كان فتيان التلغراف في جميع أرجاء العالم يرسلون بسلاسة حكايات الحروب، كما أن المعارك اتخذت سرعة أكبر مع التلغراف. وبعد فترة قصيرة أصبح من الممكن رواية أخبار المعارك في الزمن الحاضر - كما لو كانت لعبة رجبي. ونقل أخبار الحرب مثل

---

(1) W. K. L. Dickson and Antonia Dickson, The Life and Inventions of Thomas A. Edison (New York: crowell, 1894); and Francis Trevelyan Miller, Thomas A. Edison, Benefactor of Man Kind (1931).

(2) Quoted in: Carolyn Marvin, when old Technologices were new (New York: Oxford University Press, 1988).

الرياضة، هو الذي شكَّل العمل الصحفي في تلك الفترة. ومنها حرب القرم ١٨٥٣-١٨٥٦، التي كانت أول صراع طويل تمكن فيه التلغراف وسكة الحديد من نقل الأخبار في حينها. وقد عُرضت في القرم أسلحة جديدة، بكثافة وتقنيات متقدمة في قوتها. كما ظهرت تجديدات اجتماعية (فقد اخترعت السجائر - كما تقول الأسطورة - حين ضُرب غليون أحد الجنود، فبدأ يلف تبغه في ورق الخرطوش الفارغ الذي كان يستخدم في البنادق). على أن تلك الحرب حافظت على قيم الشرف القديمة في وجه التجديدات. وانتقلت مخيلة الفتيان من البّحار وجزيرته إلى الجندي وميدانه. فلا شيء يمتع الطفل مثل الأدوات، وحرب القرم جددت هذه الأدوات.

وكما ساعدت حرب القرم على تطوير تقنيات وأساليب حربية جديدة، فإنها أعادت أيضاً تشكيل مخيلة الفتيّان، والأسلوب الأدبي.

لقد أسهمت الحرب في تكوين مخيلة إمبراطورية عند القارئ الناشئ، مخيلة دعمتها المعارك المتتالية: العصيان الهندي عام ١٨٥٧، ووضع شبه القارة الهندية إثر ذلك تحت الضبط المباشر للتاج البريطاني؛ والحروب الأنجلو - أفغانية التي استمرت من ١٨٣٠ إلى ١٩١٩ مع بعض الفواصل؛ والبحث عن ينابيع نهر النيل من قبل السير ريتشارد بورتون وجون هانينغ سبيك خلال العقدين السادس والسابع من القرن التاسع عشر، واكتشاف ديفيد ليفنستون على يد هنري ستانلي عام ١٨٧١، وحرب الزولو عام ١٨٧٩، ومذبحة الجنرال غوردون في الخرطوم عام ١٨٨٥، ثم استعادة السودان من قبل كتشنر في معركة أم درمان عام ١٨٩٨، وحرب البوير الثانية بين ١٨٩٩ و ١٩٠٢. فقد شكلت آسيا الوسطى وأفريقيا مساحات الغزو الاستعماري، والمساحات الخيالية للقارئ في الوقت ذاته.

هذه المساحات تثير عند القارئ المعاصر صوراً لروديارد كبلنغ Rudyard Kipling وكتابه «**كتاب الغابة Jungle Book**». فقد كان لكبلنغ أثر لا ينكر في انطباعاتنا عن ذلك العصر. ومع ذلك، كانت هناك في أواخر القرن التاسع عشر تأثيرات مباشرة وأكثر شعبية لأعمال كتّاب مثل هـ. رايدر هاجارد H. Rider Haggard وجـ. ي. هنتي G. A. Henty، وهما الكاتبان اللذان كتبا بغزارة لمخيلة الشبان ونزواتهم.

لقد ظهرت قصصهما في مطبوعات مثل **الصحيفة الخاصة بالفتيان The Boy's own paper وجاك الاتحاد Union Jack** - وهما من الصحف البريطانية الرخيصة. فقد قدما قصص المدرسة والمغامرات، ورروياها بصورة تبهر الأنفاس، وصوراها بشكل شديد الجاذبية. وإذا أردت أن ترى كيف أن الحرب والرياضة شكلتا قصص الفتيان، ضع نسختين من هاتين الصحيفتين جنباً إلى جنب، وسترى أن الإصدار الأول للصحيفة الخاصة بالفتيان (١٨٧٩) يقدم في الصفحة الرئيسة «مباراتي الأولى بكرة القدم» وتحتها رسم حي للمباراة، وتنتقل عين القارئ من النص - حيث يعرب الراوي عن ابتهاجه لاختياره في فريق مدرسته «الذي يتمثل مجده في خوض معارك المدرسة» - من هذا النص إلى جمهور الفتيان المندفعين فوق اللاعب الممسك بالكرة. والآن انظر إلى الإصدار الأول لصحيفة جاك الاتحاد ١٨٨٠، واجعل عينك تتحرك من النص «الذي يقص مغامرات بحّار ايرلندي، إلى الصورة، حيث ترى جماعة من البحارة في صدام مع جنود يصعدون إلى السفينة».

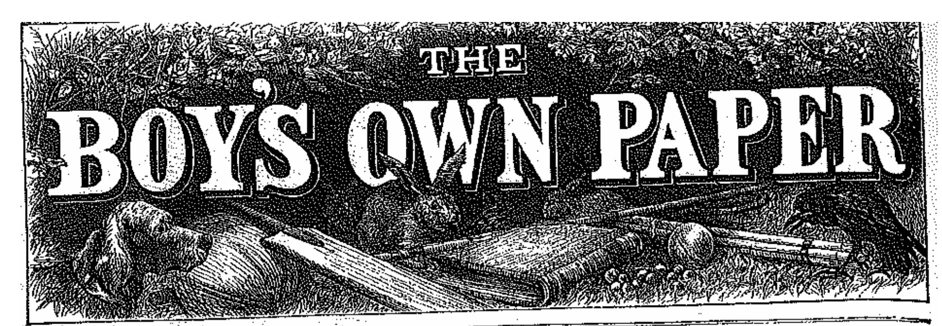
إن الصورتين تنتظمان بالطريقة نفسها. فالعين تتحرك على محور من الانفعال[(١)].

إن النقد الحديث لهذا النوع من الأدب ضخَّم هذه المخيلة الإمبريالية، وهذا المثل الأعلى في الرياضة، ورأى أن تلك الثقافة المادية والاجتماعية ولّدت الصحف، والكتب، والمجلاّت الرخيصة التي غذّت مخيلة الفتيان البريطانيين. فقد ألقى جوزيف بريستو J. Bristow الضوء في كتابه: «فتيان الإمبراطورية» على علاقات الطبقة والثقافة، وقوى السوق، والدعاية السياسية، التي كانت تسيطر على القرّاء منذ عصر الكابتن ماريات Captain Mariatt إلى عصر إدغار رايس بورو Edgar Rice Burrough. ومع ذلك، فما يهمني هو النبرة أو الأسلوب:

ما جو كتاب الفتيان؟

---

(1) Paul Alkon, science Fiction before 1900: Imagination Discovers Technology (New York: Maxwell Macmillan International, 1994).



No. 1.—Vol. I. SATURDAY, JANUARY 18, 1879. Price One Penny.
[ALL RIGHTS RESERVED.

MY FIRST FOOTBALL MATCH.

By an Old Boy.

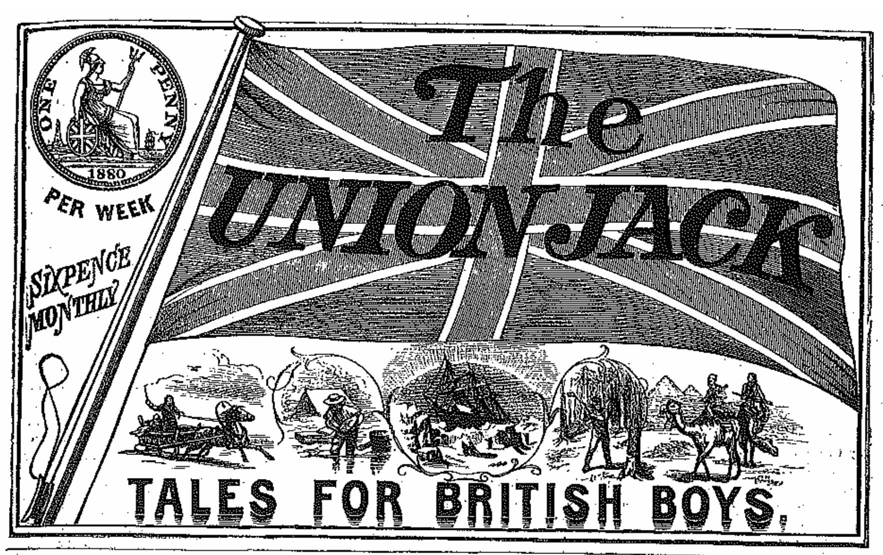


IT was a proud moment in my existence when Wright, captain of our football club, came up to me in school one Friday and said, "Adams, your name is down to play in the match against Craven to-morrow."

I could have knighted him on the spot. To be one of the picked "fifteen," whose glory it was to fight the battles of their school in the Great Close, had been the leading ambition of my life—I suppose I ought to be ashamed to confess it—ever since, as a little chap of ten, I entered Parkhurst six years ago. Not a winter Saturday but had seen me either looking on at some big match, or oftener still scrimmaging about with a score or so of other juniors in a scratch game. But for a long time, do what I would, I always seemed as far as ever from the coveted goal, and was half despairing of ever rising to win my "first fifteen cap." Latterly, however, I had noticed Wright and a few others of our best players more than once lounging about in the Little Close where we juniors used to play, evidently taking observations with an eye to business. Under the awful gaze of these heroes, need I say I exerted myself as I had never done before? What cared I for hacks or bruises, so only that I could distinguish myself in their eyes? And never was music sweeter



صورة (٥): صحيفة الفتيان



ONE PENNY PER WEEK

1880

SIXPENCE MONTHLY

The UNION JACK

TALES FOR BRITISH BOYS.

Vol. I.—No. 1.] Edited by W. H. G. KINGSTON. [Jan. 1, 1880.

PADDY FINN;

OR, THE EXPLOITS AND ADVENTURES OF AN IRISH MIDSHIPMAN, AFLOAT AND ASHORE.

BY THE EDITOR.

CHAPTER I.—THE HOME OF MY ANCESTORS.

"THE top of the morning to you, Terence," cried the major, looking down upon me from the window of his bed-room.



"HIS SWORD FLASHED IN THE SUNLIGHT." (See p. 5.)

I was standing in front of the castle of Ballinahone—the seat of the O'Finnahans, my ancestors—on the banks of the beautiful Shannon; enjoying the fresh air of the early morning.

"Send Larry up, will you, with a jug of warm water for shaving; and, while I think of it, tell Biddy to brew me a cup of hot coffee. It will be some time before breakfast is ready, and my hand isn't as steady as it once was till I've put something into my inside."

The old house had not been provided with bells for summon-

صورة (٦): صحيفة جاك الاتحاد

ما تقنيات السرد والمفردات والصور التي تعبر عن الإيديولوجيات الإمبريالية، أو إيديولوجيات المغامرة؟

بأي زمن جرت كتابة المخيلة؟

للإجابة عن هذه التساؤلات، سأبدأ بهذا المقطع اللافت للانتباه من كتاب هاجارد «كنوز الملك سليمان 1885»، يسرده المستكشف آلان كاترمين:

«في تلك اللحظة، أقبلت الشمس بكل سطوعها، وكشفت عن منظر رائع لأعيننا الذاهلة حتى أننا نسينا عطشنا للحظة أو اثنتين.

هناك على بعد لا يزيد عن أربعين أو خمسين ميلاً عنا، تسطع أشعة الشمس الصباحية الباكرة كالفضة، وترتفع أثداء سبأ، ويمتد على مئات الأميال منا جبل سليمان.

الآن، وأنا أجلس هنا، أحاول وصف عظمة ذلك المشهد وجماله، ويبدو أن اللغة تخونني. فأنا عاجز حتى أمام ذكراه.

يرتفع أمامنا مباشرة جبلان ضخمان لا مثيل لهما. وأحسب أن مثلهما يمكن أن يوجد في أفريقيا، إذا كان هناك عالَم مماثل. فارتفاع كل منهما يبلغ خمسة عشر ألف قدم، على الأقل.وكل منهما يقف على بعد لا يزيد عن اثني عشر ميلاً عن الآخر. وتربط بينهما سلاسل من الوهاد الصخرية، التي تعلو بلون أبيض مهيب إلى السماء. وهكذا يقف الجبلان كأعمدة مدخل عملاق منحوت على شكل أثداء امرأة؛ يتخذ الضباب أحياناً ظلالاً تحتها كامرأة مضطجعة ملتفعة بحجاب غامض وهي ترقد بعمق.

إن قواعد الجبلين تنتفخ بلطف من السهل، وحين تنظر إلى ذلك البعد الليّن المكوّر بصورة كاملة، وعلى رأس كل منهما تل واسع مغطى بالثلج، يبدو لك حلمة ثدي في صدر امرأة. كما أن سلاسل الصخور التي تصل بينهما تبدو وكأنها ترتفع بضعة آلاف من الأقدام ثم تنحدر بسرعة، وعلى كل جانب منها، على مرمى النظر، تمتد سلاسل أخرى من الصخور، وتتكسر هنا وهناك محدثة جبالاً ذات قمم مسطحة على غرار تلك الجبال الشهيرة في مدينة «الكاب»، وهي بالمناسبة منتشرة بكثرة في جنوب أفريقيا.

إن وصف جلال عظمة هذا المشهد يفوق طاقتي. فقد كان هناك شيء مهيب يفوق الوصف في تلك البراكين الضخمة - لأنها من دون شك براكين خامدة - إن شيئاً يبهرنا. لقد كانت أشعة الصباح تتلألأ فوق الثلج والكتل البنية المنتفخة تحتها، كما لو أنها تود أن تحجب المشهد الرائع عن أعيننا الفضولية. وكانت أبخرة غريبة وغيوم تتجمع وتتراكم فوق الجبال، حتى أننا لا نكاد نحدد محيطاتها العملاقة الصافية، التي ترينا ما يشبه الأشباح من خلال غلافها الصوفي. كما اكتشفنا فيما بعد، أنها في الحقيقة مغطاة بذلك الغمام الشبيه بالحرير الناعم الشفاف، مما حجب عنا رؤيتها بشكل واضح فيما سبق.

لم تكد أثداء سبأ تغيب عن النظر، أو تدخل في خصوصية كسائها من الغيوم، حتى عاد عطشنا، وأعني التساؤل الحارق، يؤكد نفسه من جديد»[١].

لقد علَّق بريستو Bristow تعليقاً واسعاً على هذا الاقتباس، ولاحظ كيف أنه يقدم «الجغرافية الجنسية لقارة مظلمة غير مكتشفة». كما رأى في هذه الرواية، على غرار رواية هاجارد اللاحقة «**هي**» ١٨٨٧، ترابطاً قوياً بين الانتصار الجنسي والسياسي. ويلخص ذلك بقوله: «إن أوروبا بالنسبة إلى أفريقيا،مثل الرجل للمرأة»[٢] ولكن ما أظنه جديراً بالملاحظة هنا هو أن هذه القصة هي قصة ذكريات أكثر منها قصة أحداث. فالراوي يبعد عن الحَدَث أميالاً وسنين. وهو يتذكر مشهداً شديد الروعة والإدهاش، لدرجة أن الكلمات لم تسعفه تقريباً. «فأنا عاجز حتى أمام ذكراه». إنه قاص يحوّل الصورة الجنسية إلى كلمات. وكثافة وصفه الشديدة، وأكوام الأسماء والصفات، وجمله الالتفافية، وانتقالاته المستمرة، هذه كلها محاولات لإعادة الخلق بالكلمات لقوة المشهد وروعته.

وموضوع هذا المقطع - كما نشعر به خلال القراءة - ليس المشهد الطبيعي الذي نراه، بل نضال الكاتب لوصفه. إنه محاولة في الأسلوب!

---

(1) Rider Haggard, King Solomon's Mines (London, 1885).
(2) Jaseph Bristow, Empire Boys, Adventures in a Man's World (London: Harper – Collins, 1991).

هذه هي القضية التي أردتُ إبرازها. فابتداء من اللورد شسترفيلد، وما بعده، أصبح أسلوب الرجل أسلوباً كلامياً (الأسلوب هو الرجل). فالقارئ يتعلم من «كاترمين» كيف يتذكر، وكيف يكتب. والتحدي هنا هو تحدي الوصف، كما لو كنا نراقبه وهو يشق طريقه خلال غابة من الكلمات، وكما لو كانت صعوبة صعود الجبل تتضاءل أمام ترتيب العبارات.

إننا نضيع في صياغة المقطع. فمن خلال اختيار المفردات، واستخدام أشكال البديع كالجناس الاستهلالي وغيره، يعلِّمك كتاب «كنوز الملك سليمان»، كيف تكتب قصة المغامرة. إنه قصة الكتاب نفسه، أكثر منه قصة للعالم.

إن دروس السرد والوصف تملأ أيضاً كتب ج. ا. هنتي G. A. Henty، أغزر كتّاب فتيان الإمبراطورية في نهاية القرن التاسع عشر. فكتب مثل: «مع كلايف في الهند»، و«**مع كتشنر في السودان**»، «**ومع روبرتس إلى بريتوريا**» وأكثر من مئة كتاب آخر، وضعت نمطاً خاصاً للكتابة: فتى ناشئ، وغالباً ما يكون ابناً لمستعمر بريطاني، يجد المغامرة إلى جانب قائد كبير. ويكبر الفتى بصفته مشاركاً في العالم الاستعماري. وأثناء ذلك النمو، تلفت حياته الانتباه إلى طفولية السكان الأصليين، لنذكر ها هنا كروزو مع فرايدي «إن عواطفه كانت متعلقة بي، كتعلق الطفل بأبيه».

إن المستعمِر والمستعمَر يطابقان نمط كروزو، وكتب هنتي تفعل أكثر من مجرد هروب لقرّاء من بريطانيا إلى الجزر. إنها تبين أن هؤلاء الفتيان البريطانيين البيض ينمون ويصبحون رجالاً، وأن رجولتهم في الإمبراطورية تُبقي المستعمَر طفلاً.

إن حياة هنتي الخاصة تجسِّد معظم الخبرات الكبرى في القرن التاسع عشر، التي شكلّت كتب الفتيان. ففي مدرسة ويستمنستر، وفي كامبريدج، كان هنتي شغوفاً بالرياضة. فقد لعب الملاكمة، والمصارعة، والتجديف، وعمل في مناجم والده، وتطوع في الجيش البريطاني، وخدم في حرب القرم كعضو في إدارة المستشفى العسكري. وكتب عن خبرة الجنود القاسية.كما أن رسائله

إلى أبيه - تلك الرسائل المملوءة بالحيوية والتفاصيل والمفردات الغنية ـــ كانت ترسل على الفور إلى الصحف المتعطشة لنشر تحقيقات عن الصراع.

هذه المطبوعات المبكرة حققت لهنتي مكانة هامة بصفته مراسلاً حربياً. وخلال الستينيات وأوائل السبعينيات من القرن التاسع عشر، أرسل تحقيقات من إيطاليا، وأسبانيا، وفرنسا، وصربيا، والحبشة، وغرب أفريقيا.

هذا المزيج من الرياضة والصحافة أعطى كتب هنتي ذاك الطابع المباشر. وأحد كتبه المفضلة لديّ هو: **«مع بولر في الناتال، أو قائد بالفطرة»** (١٩١٠). وهو كتاب ليس حول البيض والسود، بل حول البيض والبيض: الإنجليز والبوير، فالفتى كريس، بطل القصة، كان عمره ستة عشر عاماً حين اندلعت الحرب. ووصفه الاستهلالي يجمع كل رموز الرياضة، والعمل الجاد، وهي الرموز المحورية في كتب الفتيان في أواخر العصر الفكتوري. ولكنه يذكِّر أيضاً بخلاصة حياة هنتي نفسه؛ كما لو أن هنتي قدم فيه صورة متخيلة عن فتوته. إنه إعادة خلق خيالية لفتوته في المدرسة، والرياضة، والمناجم.

«كان الفتى نموذجاً حسناً للفتيان الأجانب. فقد أمضى معظم حياته في الهواء الطلق، والعمل المضني، والتمرين؛ مما أعطاه كتفين عريضين، وجعله يبدو أكبر من عمره بعام على الأقل. كان فارساً رائعاً ومصوّباً ممتازاً ببندقيته. ذلك أن والده حصل له على إذن من السلطات ليحمل واحدة، وهو يستطيع أن يصيب فهداً راكضاً بأقصى سرعته، تماماً كما يفعل أي من فتيان البوير. كما أمضى أربعة أيام أسبوعياً في المناجم، لأن أباه أراد له أن يسير على خطاه. وكان يعمل بالمناوبات مع العمال تحت الأرض، ومع المهندسين على سطحها، بحيث يستطيع أن يتعرف كل تفاصيل مهنته خلال عدة سنوات».

وإذا كان «هاجارد» قد حوّل إفريقيا إلى جسد، فإن «هينتي» حوّل الجسد إلى إفريقيا. فوصفه الجسدي للفتى كريس بطريقته الخاصة، على أنه قوي جنسياً، يشبه وصف هاجارد للجبال - وهو يتوقف عند تفاصيل الضبط والسيطرة بحيث يجعلنا نرثي للفهد أو لأي عدو يقع عليه بصره.

وكفاح جنوب أفريقيا يقع أيضاً تحت بصره «فهو حانق بعمق على ما آل إليه وضع البريطانيين في الترنسفال، وعلى وقاحة البوير تجاههم، وقسوتهم على السكان الأصليين». ويتابع «إن الأجانب الإنجليز، كانوا يعامَلون على أنهم فئة منبوذة، محرومة من كل الحقوق التي يتمتع بها السكان في الدول المتحضرة، بالرغم من أنهم يشكلون غالبية السكان، وهم مصدر كل ثروة البلد، ويدفعون الضرائب كلها. وإذا كان البوير يمثلون مشكلة فإن «هنتي» سيسحقهم جميعاً».

«إن البوير قليلو الذوق في مظهرهم، ووحشيون في سلوكهم.

الماء نادر في الترنسفال، ويُستخدم بتقتير في شؤون النظافة. لذلك ترى الشخص من البوير ينام في ملابسه، ويكتفي بهز نفسه حين ينهض. هذا هو كل ما يفعل لبدء يومه، إلا في حالات قليلة يذهب فيها خارج المنزل إلى برميل الماء، فيملأ يديه ويمسح وجهه بهما... وفيما يتعلق بالملبس، يعرف البوير بأنه شديد القذارة، وملابسه تلتصق بجسمه، ملأى بالبقع وحائلة الألوان من الاستعمال الطويل. وغالبية البوير لا تحصل على أي تعليم، والكثير منهم لا يكاد يستطيع توقيع اسمه، كما أنهم يطلقون شعرهم ولحاهم مشعثة. ولكنهم، جسمياً، أصحاء، طوال القامة، أشداء، مع أن أجسامهم غير متناسقة. ولكنهم قادرون على تحمل الكثير من التعب إذا ما اضطروا لذلك، بالرغم من كونهم يكرهون التمارين باستثناء ركوب الخيل... ولا توجد لديهم أية محاولة لتوحيد اللباس. فمعظم الرجال يرتدون جزماً طويلة الساق، وبعض الشبان من المدن يرتدون بزات من التويد، ومعظمهم يلبس جاكيتاً للصيد، أو معطفاً فضفاضاً طويلاً. إن البعض منهم يضع على رأسه قبعة من القش، ولكن الكبار في السن يضعون قبعات من اللباد ذات حافة واسعة. أما سلاحهم فهو موحد، يتكون من أجود أنواع البنادق وأحدثها. ومظهرهم العام يشبه جماعة كبيرة من الفلاحين الخشنين، الذين لا يعنون بمظهرهم الشخصي على الإطلاق».

في هذا المقطع، يعتمد «هنتي» على التقليد الطويل للوصف الذي يتوقف عند الصفات الخارجية ليشير إلى الطبع الداخلي للشخصية. وتفاصيل كروزو بشأن الصورة الشخصية لفرايدي: شعره، لون بشرته، عيناه، سلوكه

العام ــ تتراءى لنا خلف صورة البوير هذه. والشيء نفسه يصدق على تراث اللورد شسترفيلد أو توم براون، لأن ما يعلِّمه هذا التقليد كله هو طريقة الرؤية: طريقة وصف الأفراد من خلال اللباس والهيئة... معادلة بين الفضيلة والتصرف الصحي، وبين النظافة والتقى. إن كيفية التصرف والتخلص هي كل شيء بحسب نصيحة إيست للفتى توم. وفي اتساخ ملابس البوير تكمن دناءة الشخصية.

إن وصف «هنتي» يأتي من الأدب، أكثر منه من الحياة. إنه نوع من المجاز، استيحاء من أسلوب كتابي، وتقنية روائية تعود إلى روبنسون كروزو. وإذا كان كروزو يمثل عالَماً لا يقتصر على الوصف البصري، بل يضيف إليه الكتابة أيضاً (القلم والحبر، الحاجة إلى تعاقد، وصحيفة) فإن هذا هو عالَم هنتي أيضاً. ففي لحظة وعي رائعة يُظهر «هنتي» «كريس» وهو يخطط - مع رفاقه - لهجوم على البوير. فقد تطوعوا في الجيش، وانتقلوا إلى مخيم قبل المعركة.

إن كريس يضع خطة، ولكنه لا يفعل ذلك ارتجالاً وشفاهاً، بل قراءة: قال كريس: حسناً، سيكون الأمر كذلك، إذن: «سنجري غداً بالتأكيد بعض النشاط الكشفي. ولكن خلال يوم أو يومين، ربما ستبقون منغلقين على أنفسكم هنا. وقبل ذلك يجب أن نحصل على بعض الإشارات.

لنفترض أننا توزعنا على بعد ميلين أو ثلاثة، ورغبنا في الاجتماع... علينا أن نكون قادرين على إعطاء إشارة.

لقد فكّرت في ذلك قبل أن ننطلق من البيت، ووضعت في دفتر يومياتي الشيء الذي تصورتُ أنه سيكون مطلوباً. سأقرؤه عليكم بصوت عال». حرّك كريس النار حتى اشتعلت، ثم قال:

«طلقة، تتبعها أخرى، ثم ثالثة، بفارق عشر ثوان فيما بينها، ستعني أنه جرت رؤية العدو إلى اليمين؛ وإذا كان بينها عشرون ثانية، فذلك يعني أنه جرت رؤيته إلى اليسار: ومن ثم، وبعد فاصل، تأتي طلقتان بتتابع سريع مما يعني أن العدو موجود بكثافة، وثلاث طلقات تعني أن هناك مجموعة صغيرة فقط. أما الطلقة الواحدة، التي تليها بعد فاصل عشر ثوان طلقتان متلاحقتان، فستعني

«إنسحب إلى النقطة المتفق عليها قبل أن نتفرق» وإذا تلاها ثلاث طلقات متلاحقة بسرعة فذلك يعني «تقدموا نحو المركز». وسنفكر في إشارات أخرى فيما بعد، ولكني أعتقد أن ذلك يكفي في البداية.

أعرف أن لديكم جميعاً دفاتر يوميات، لذلك سجلوا هذه الإشارات على الفور». يقرأ كريس خطته، ويسجل رفاقه الملاحظات، ثم يسود صمت وتغلق الدفاتر. حينئذ يتوجه إليهم بقولهم:

«حين نتوزع إلى أربع فرق، على كل فرقة أن تتقسم أيضاً إلى مجموعات صغيرة أيضاً، تاركة ثلاثمائة أو أربعمائة ياردة فيما بينها.

وحين تصل إلى قاعدة هضبة أو إلى قمتها، يجب أن تتوقف، وتفحص كل قدم من الأرض بمنظار الميدان، مهما تطلب ذلك من الوقت. يجب أن تتأكد من أنه ما من أشياء تتحرك أمام نظرك. وحين تقترب من نقطة عليك أن تترجل، وتترك حصانك، ثم تزحف إلى الأمام حتى تصل إلى نقطة تستطيع منها أن تحصل على رؤية واسعة. وعليك ألا تقف على الإطلاق، ففي الوقت الذي تقوم فيه بالمراقبة، يمكن لأي من البوير المكلفين بالمراقبة أيضاً أن يلاحظ وجودك. فنحن نعرف أن العديدين منهم مزودون بمناظير لا تقل جودة عما نملك. لذلك يجب أن نكون حذرين أشد الحذر. إنكم تعرفون ذلك جيداً كما أعرفه، ولكني أود أن أعطيكم انطباعاً صحيحاً عنهم. فقد اسروا خمسة من شرطة «النابال» المعروفين بضراوتهم.

على أي حال، إن بضعة أيام من التدريب الكشفي سترينا الأمور أوضح بكثير من أي تفكير نقوم به مسبقاً».

هذه هي لغة المراسل الصحفي، تقرير لا عن المعركة الحية، بل عن قصة مكتوبة. لقد نما كريس، لا كمجرد فتى نشط، بل بصفته كاتباً أيضاً. وقد بلغ الرجولة من خلال الكتابة. أما البوير فهم على العكس «لا يكادون يستطيعون توقيع أسمائهم».

إن كريس ورفاقه يعيشون في الإشارات. فمخططات معاركهم مضبوطة بالإشارات. إنها الحرب التي تتوقف على مهارة الملاحظة «وجه إزاء خط السماء» «إنها حرب بمناظير الميدان، وبالسلاح سواء بسواء».

فنحن الآن نعود إلى «الأيام المدرسية لتوم براون» حيث يحثنا السرد على النظر: «أنظر الآن»، «أنت ترى». فكريس يطالب بالانتباه. ولكنه في هذه العبارة يناشد الجميع وينبههم إلى أن هذه المعركة هي معركة نظرٍ وقراءة؛ معركة البحث عن أشخاص، وتعلم التمييز.

إن هنتي، وهاجارد، ومجموعة القصص المدرسية، والتقارير الرياضية، والمراسلين، وأنصار كروزو.. هؤلاء الذين نذروا أنفسهم لتعليم الفتيان أن حياتهم عالم من القراءة، وأنها تتمحور حول تمييز الإشارات والرموز، وأن الكلمات التي تتفوه بها تساوي في أهميتها الملابس التي ترتديها، وأن الخبرة تكون معاشة دوماً فيما إذا رُويت كقصة. وخلال الكتب التي عرضتها هنا، يوجد قليل جداً من الحياة التي لَم يتوسطها كتاب.

إن ألان كاترمين يصف أفريقيا من منظور جنسي، لا كما عاشها، بل كما يتذكرها. وكريس ينقل خطط المعركة من دفتر يومياته. وسواء أكان الأمر على جزر أو في إمبراطورية، فإن أدوات القراءة والكتابة حاضرة دوماً. وما يجعل هذا الطرف مستعمِراً أو منتصِراً في النهاية، هو هذه القدرة على القراءة والكتابة. ولنذكر هنا قول بنجامين فرانكلين: «يجب أن تنشر كل شيء على الورق».

إن مغامرات الفتى تتلخص في أوراقه، صفحات يقرأ فيها أو يكتب عليها، حياة. وإذا كان محور المغامرات ينتقل من السيادة على الجزر إلى القارات، فإن الكتب تفعل الشيء نفسه.

إن روبنسون كروزو يثير مفهوماً للكتاب شبيهاً بتحطم سفينة: فنحن نعود من جزيرتنا لنستعيد المقاطع أو الأجزاء التي نحتاج إليها. كما أننا نبني منازل بتذكر قراءاتنا لأجزاء من الكتب التي ترسو على شواطئ مخيلتنا.

وفي أواخر القرن التاسع عشر أصبحت الكتب قارات تلوح أمامنا مثل افريقيا «هاجارد»، وأبطال قصصها يشكلون نماذج من النشاط الكلامي، على أن الأبطال الحقيقيين لهذه القصص الضخمة هم الذين يقرأونها. لأن مجرد إكمال «كنوز الملك سليمان» أو «مع بولر في الناتال» يمثل مشروعاً بطولياً. والكتب نفسها تتخذ ضخامة كضخامة الأرض التي تتحدث عنها.

لننظر إلى أغلفة الكتب من أواخر العصر الفيكتوري إلى عصر إدوارد، بنقوشها النافرة، وحروفها المحفورة، وجلدها الملوَّن والمشدود على أطرافها. إنها أغلفة ضخمة مصنوعة من الجلد، والذهب، والورق الثقيل؛ مع أطراف معرَّقة، وحواف مذهبة. وهكذا فإن كتاب الفتيان أصبح كنزاً بحد ذاته. كما أن فكرة الكنزً أصبحت تسيطر في نهاية القرن التاسع عشر على القصص الأدبية، والنقد الأدبي. ويتجلى ذلك في عناوينها مثل: كتاب ستيفنسون «جزيرة الكنز»، وكتاب هنتي «**كنز الإنكا Treasure of the Incas**» ١٩٠٣، وكتاب ب. ترافنز «**Treasure ,of the Sierra Mdre**»، الذي طبع أولاً بالألمانية عام ١٩٢٧، وترجم إلى الإنجليزية عام ١٩٣٣). هذه هي العناوين التي تدفع للمغامرة. على أن الكتب أصبحت كنوزاً أيضاً. يقول جامع للكتب عام ٢٠٠٥: «عندي كتب مكنوزة من ثمانينيات القرن التاسع عشر». وقد بقيت هذه الصفة، تطلق خلال قرن من الزمن على الكتب التي نحبها.

والقاموس الإنجليزي أكسفورد، يجعل فعل «كَنَزَ Treasure» مرادفاً لِثمَّن وقَدَّرَ. ولم يحصل ذلك إلا في العقد الأول من القرن العشرين. على أن هنري ودورث Henry Wadsworth أيد منذ منتصف القرن التاسع عشر، فكرة تقول إن القراءة «بحث عن كنز»:

«ثم اقرأ من الكتاب المكنوز
قصيدة من اختيارك
وأضف إلى إيقاع الشاعر
جمال صوتك»[١].

إن قلة من الكتّاب كُنِزَت كتبهم مثل روديارد كبلنغ Rudyard Kipling. ومما كتبه، كتب للأطفال. وقلة منها لقيت التقدير الذي لقيَه «**كيم Kim**». هذه الرواية نشرت أولاً عام 1901، واستقبلت على الفور بتقدير النقاد. فقد كتب الناقد ج. هـــ. ميللار في مجلة Black-woods Edimburgh، ك١/ ديسمبر

(1) Quoted in: Longfellow. "Day is done", from the text in F.O. Matthiessen, ed. The Oxford Book of American verse. (Oxford University Press, 1950).

١٩٠١ يقول: في هذه الرواية إبداع وسحر. إنها تقدم رؤية شاملة للإمبراطورية والمراهقة على السواء. ويستطرد ميللار حول قوة هذه الرواية قائلاً: «إن سرها يكمن في الرؤية الشاملة الرائعة التي تعرضها أمامنا عن حياة شبه الجزيرة العظمى التي حكمتها إنجلترا منذ أكثر من قرن. إننا نعجز عن إعطاء القراء أية صورة مناسبة عن التنوع الشديد للأمجاد التي تنتشر أمامهم، عن المشهد المتغير مختلف الألوان، إذا غامرنا بتسميته كذلك. ذلك أن عبقرية السيد كبلنغ لم تتكشف على مثل هذا المدى الواسع العظيم كما تكشفت في هذا الكتاب»(١).

الكتاب يشبه منظراً طبيعياً، والقارئ يشعر برهبة أمام المدى الواسع لكتابة كبلنغ، مثله مثل المستكشف أمام الأفق الذي يتفحصه، سواء من خلال منظار التجسس أو من خلال منظار الألوان.

يضع الكاتب الفتى «كيم» مباشرة في إطار أدب المغامرات الإمبريالية. ومن السهل جداً أن ترى السبب. فمن العبارة الأولى، تضع الرواية المستعمِر والمستعَمر جنباً إلى جنب، أمام المشهد المفتوح، وآلات السلطة وأسلحتها.

«لقد جلس متحدياً أوامر المسؤول المحلي، وبين ساقيه المنفرجتين بندقية زِم - زِمه أمام متحف لاهور أو دار العجائب» كما يسميه السكان المحليون. إن من يحمل زِم - زِمه، ذلك التنين الذي ينفث النار، يحمل البنجاب. لأن القطعة الضخمة البرونزية - الخضراء هي أداة الغزاة الأولى.

إن الفتى كيم الذي يجلس منفرج الساقين حول البندقية الضخمة يصبح رمزاً للفتى الإنجليزي في الهند، ولقراءات الفتيان في العالم.

هذه البندقية، هي قطعة من المخيلة. سُميت بأسماء مختلفة في كتاب كبلنغ، عن دار العجائب. إنها أيضاً هدف للملاحظة بأجهزة، كما لو أن المشهد الشامل لضبط شبه القارة يمكن أن يرى من خلال مشاهدة البنادق.

---

(1) J. H. Millar, "Recent Fiction", Blackwood's Edim burgh Magazine 170 (December 1901).

ومن خلال كيم، نرى صوراً من هذه الملاحظة الشاملة، إن استيقاظ كيم صباحاً في نهاية الفصل الرابع، يجب أن يكون واحداً من المقاطع التي وجدها القرّاء مثل ميللار ساحرة إلى أبعد الحدود.

«الفجر الساطع كالماس، أيقظ الرجال والغربان والثيران كلها معاً. نهض كيم متثائباً، واهتز بمتعة. هذه هي رؤية العالم في حقيقته... هذه هي الحياة كما يريدها. ضجيج وصراخ، ربط الأحزمة، وضرب الثيران، وقعقعة العجلات، وإشعال النيران، وطهو الطعام، ومشاهد تتجدد مع كل التفاتة عين.

ينقشع ضباب الصباح في دائرة فضية، وتنطلق الببغاوات طائرة إلى نهر بعيد وهي تزعق في أسراب خضراء، وتذهب كل ذوات العجلات إلى العمل.

لقد استيقظت الهند، وكيم في وسطها.

هذا هو مشهد لضجيج الخلق، كما هو الحال في العديد من الكتب التي درستُها هنا؛ فيه عالَم إيسوب الحيواني بعد تحويله شرقياً غريباً، وضوضاء المدينة الملأى بالكنوز؛ وفيه الشفق يسطع كالماس، وضباب الصباح يترقرق كالفضة. وفيه قعقعة العجلات وروائح الطعام. هذه كلها كنوز الهند. وهكذا تتضح الأسباب الاقتصادية لقدوم الأوروبيين إلى هناك.

إنه درس في البلاغة يعلِّم العين كيف ترى.

في لحظات كهذه يرتفع كبلنغ ليبلغ شعرية شديدة الحساسية، تعيد إلى أذهاننا الشعراء الرومنسيين مثل «كولريدج Coleridge» و«وردورث Wordsworth»، ويمضي إلى الأمام مع عديد من كتّاب الأطفال الناشئين مثل: «كينيث جراهام Kenneth Graham» في كتابه الناعم «**الريح في الصفصاف**»، و«فرانسس هودجسون بورنت Frances Hodgson Burnett» في كتابها «**الحديقة السرية The Secret Garden**». والذي يلفت هؤلاء الكتّاب الانتباه إليه هو الحياة الفنية للأطفال، وإمكان أن يستطيع الأطفال تقدير «فن الطبيعة»؛ وأن يستطيع أدب الكتّاب أن يستثير حساسيتهم وذوقهم نحوه.

وكبلنغ، شأنه في ذلك شأن جراهام، وبورنت، يأخذنا إلى الوراء، إلى مسائل أسلوب الأطفال، وأسلوب أدب الأطفال. إنه يعيدنا إلى شسترفيلد، وتوم براون... إلى عالم يجتمع فيه الأداء الجسمي والكلامي معاً.

إنه يعيدنا إلى توم براون، وذلك حين يذهب كيم إلى المدرسة، مدرسة سانت كزافييه الإنجليزية، ويبدأ كطالب بطرق تذكِّر بدخول توم براون إلى الرجبي، أو بدخول هاري بوتر إلى هوجوارتز Hogwarts بالنسبة للقرّاء المعاصرين.

«لقد عانى من العقوبات العادية، لمخالفته الحظر المفروض حين أصيبت المدينة بالكوليرا. كان ذلك قبل أن يتعلم كتابة الإنجليزية، مما اضطره إلى إيجاد كاتب رسائل للعموم. كما عوقب لاتهامه بالتدخين..

لقد تعلم أن يغتسل كلياً بالمعقمات، كما يجري غسل مولود من السكان الأصليين... كما تعلّم لعب الحيل العادية على الحمالين الصبورين الذين يجرّون المراوح في غرف النوم، حيث الفتيان يتقلبون خلال الليالي الحارة وهم يقصّون قصصهم حتى الفجر. وكان يقارن نفسه بهدوء مع أقرانه الذين يعتمدون على أنفسهم.

لقد كان لهؤلاء الفتيان، جميعهم، قصص. وكبلنغ لا يملّ من سردها: فالبعض كان معتاداً على الهرولة على طول مئة ميل في الغابة، والبعض الآخر كان يمضي يوماً ونصف اليوم على جزيرة صغيرة في وسط نهر جار، وهناك من استولى على فيل راجا هندي رآه بالمصادفة، وآخر، ساعد والده على أن يصدَّ هجوماً من القنّاصين وهو يقف في الشرفة،ويقضي عليهم. إن المدرسة مكان للسرد حول الذات. وما تعلَّم كيم بسرعة، وما يتوقع من القراء أن يتعلموا، هو الكيفية التي تسرد بها قصة حياتك.

هذا المزيج من الصور، والسرد، والخيال، والدهشة، هو الذي جذب قرّاء كيم الأوائل. وهو كتاب للقصص على نحو ما. والفتيان في الأسرّة، أو حول نار المعسكر تعلموا الكثير منه حول طرق رواية المغامرات الكبرى. فقد تعلم روبيرت بادن باول Robert Baden Powell مؤسس الحركة الكشفية،

الكثير منه. وفي كتابه حول «**الحركة الكشفية للفتيان Scouting for Boys**» (١٩٠٨)، لخصّ هذه الرواية، ليعطي أمثلة عن القصص الموحية التي يريد إسماعها للفتيان. ذلك أن تقدم كيم الطفل، وعمله في المدرسة، وانخراطه في المخابرات البريطانية في الهند، كل ذلك يجتمع في هذا الكتاب. ويلخص بادن باول: «لنظهر العمل القيم الذي يستطيع الفتى الكشاف أداءه لوطنه إذا أوتي ما يكفي من الذكاء، وحصل على ما يكفي من التدريب»[1].

لقد استعار مؤسس الحركة الكشفية الكثير من كبلنغ (كما أفاد من عدد من التأثيرات الثقافية في أواخر العهد الفكتوري، من نظرية التطور عند داروين، إلى حركات نوادي الشبان).

وبالرغم من تركيزها على العمل والسلوك، فإن الحركة الكشفية قامت على الكتب، والنصوص الأدبية المثالية، وتشكلت من خلال الكتب العديدة التي أنتجها بادن - باول نفسه خلال نصف قرن تقريباً.

لقد وجد بادن - باول نفسه، بعد الخدمة العسكرية في الهند، بطلاً قومياً خلال حرب البوير، حين حوصر فيما يدعى حصار ميفوكنغ Mafeking، هو ورجاله، واستمروا فيه أكثر من مئتي يوم، وحين عاد إلى إنجلترا، أسس الحركة الكشفية. وكتاب «كشفية الفتيان»، شأنه شأن أية رواية، يشكل تقريراً عن خبرته الشخصية، يحوّله إلى صيغة سردية. ذلك أن حصار ميفوكنغ شكّل نوعاً من معسكر القصص التي تروى حول النار، فقد تطوّع الفتيان في الحصار، وشكلّوا «فرقة ميفونغ»، وكتاب «الكشفية للفتيان» يروي تجربتهم.

كان لكل من الرجال مكانته. ونظراً لأن أعدادهم تناقصت باستمرار، فالبعض قتلوا أو جرحوا، وأصبحت مهمات القتال والمراقبة الليلية بالتالي أكثر صعوبة للباقين، فإن اللورد إدوارد سيسيل، الضابط المسؤول عنهم، اضطر إلى إحلال الفتيان محلّهم. لقد شكّل من هؤلاء فرقة المبتدئين، وألبسهم الزيّ العسكري ودرّبهم، فكانوا فرقة ذكية مفيدة.

---

(1) Robert Baden-Powell, Scouting for Boys, Quoted from the 1910 Edition (London: Pearson).

لقد كنا نستخدم عدداً كبيراً في مهمات نقل الأوامر والرسائل، والمراقبة، وتطبيق النظام.. الخ؛ هذه الواجبات جرى تسليمها للفتيان المبتدئين، وبتحرير الرجال منها، عادوا لتقوية خط القتال».

حين نضع ما جاء هنا، إلى جانب دفتر يوميات الفتى كريس في «مع بولر في الناتال»، يبرز هذا المقطع بصفته سرداً أدبياً لأشياء مرئية ومعاشة. فالعمل الطبيعي للجندي هو القتال والمراقبة. وما فعله اللورد سيسيل، هو قبول الفتيان، وإلباسهم لباساً جديداً.. وكلمة «Smart» تعني هنا «أذكياء، وبارعين، ونظيفين». قارن هذا الاستخدام للكلمة مع ما أورده قاموس أكسفورد الإنجليزي عام 1888، من أن الجندي المصري «ذكي، ونظيف، ورخيص».

وحين يذهب الرجال إلى خط القتال، يكلف الفتيان بالمراقبة.

إن «الكشفية للفتيان» شأنه شأن «مع بولر في الناتال» يعلِّم دروساً في التمييز. أن تكون كشّافاً يعني أساساً، أن ترى (وقد طبع بادن ــ باول خلال وجوده في الهند كتيباً بعنوان «**التمييز والكشفية**» عام 1884.

هكذا أصبحت الكشفية، طريقاً للبحث، ورؤية العالَم. وما على الكشّاف أن يتعلّمه هو «أن يرى»، لا العدو في الخارج فحسب، بل أنواع الناس في الداخل أيضاً.

«حين تكون مسافراً في القطار أو الترام، لاحظ كل شيء، مهما كان صغيراً، بشأن المسافرين معك. لاحظ وجوههم، وملابسهم، وطريقة حديثهم، و.. الخ بحيث تستطيع أن تصفهم بشكل صحيح فيما بعد. وحاول أيضاً أن تستدل من مظهرهم وسلوكهم ما إذا كانوا أغنياء أم فقراء (ذلك ما تستطيع أن تستنتجه من جزِمهم)، وما مهنتهم المتوقعة، وما إذا كانوا سعداء، أو مرضى، أو بحاجة إلى المساعدة».

قارن هذا المقطع، مع وصف هنتي للبوير، أو مع نظرة كروزو إلى فرايدي، أو مع صورة بن غنّ في «**جزيرة الكنز**». هذه المقاطع كلها تعلِّمك كيف تقرأ الوجوه. وجميعها يوفر أمثلة عن كيفية الوصف. إن هدف ملاحظة

الركاب في القطار أو الترام، في حالة الكشفية، هو استحضار الصفات فيما بعد. وفي هذه الصفحات، يجب أن يجد الكشافة والقّراء نماذج لسلوكهم.

إن المظهر الجيد هو الهدف. وهو مثل أعلى يؤكده المؤلف بعد عقدين من الزمن في كتاب آخر بعنوان «**البحث عن النجاح**» (١٩٢٢). فالكتاب ينصحك بألا تجنح إلى العادة السرّية، وبأن تحافظ على نظافتك، وتنظف أسنانك بالفرشاة «ويقال إن نصف أمراض البلد تقريباً ترجع إلى الأسنان الرديئة».

تذكّر الآن كيم وهو يستيقظ في ذلك الفجر الهندي «وهو يمضغ مسواكاً من لحاء الشجر كان يستخدمه كفرشاة أسنان».

إن المحافظة على الصحة، محافظة على الإمبراطورية ــ وسياسة البلد تشبه سياسة الجسم.

هذه هي في النهاية قصص الجسم.

إن على الفتيان، كما نصح اللورد شسترفيلد، واجب المحافظة على وضوح كلامهم وأفعالهم أيضاً، وعليهم واجب حسن التخلص.

فلباسهم، ونظافتهم، وانتباههم إلى أنفسهم، كل ذلك يسهم في صنع مثل أعلى لعالَم صحي، اجتماعي.

هذا العالَم، كما أوضحت هنا، يعيش في السردية المزدوجة للنشاط الحاضر، والوصف الجسدي. ومن هذه السرديات، تبرز مغامرات الإمبراطورية. ولكن من هذه السرديات يبرز أيضاً مفهوم التطور: أن نتصور أصولنا. ذلك أن هناك مخاوف من أن يكون تحت قشور الشجرة، المتمثلة في السلوك الحسن، والتعرف المصقول، فوضى القردة الشبيهة بالإنسان.

وفي سبيل فهم هذه المخاوف القائمة، والتخطيط لأدب الأطفال فيما يظن الكثيرون أنه عصره الذهبي، نحتاج إلى التحوّل من الإمبراطورية إلى التطور: من ديفو إلى داروين.



الفصل الثامن

داروين وما بعده

من كنغسلي إلى سوس

في كتابه «بحثاً عن النجاح»، يروي بادن - باول قصة عن مجموعة من الأعيان الأفارقة، قاموا بزيارة لندن. وقد أُخِذوا بمناظر المدينة الكبرى. إلا أن ما أدهشهم بشكل أكبر، هو منظر رجولة الجنود البريطانيين. وحين وصلوا إلى المدرسة العسكرية في ألدرشوت، طلب هؤلاء الرؤساء «السوازي» الذين كانوا يرتدون معاطف طويلة وقبعات عالية، أن يخلع الجنود زيهم العسكري، ويسمح لهم بفحص نمو عضلاتهم... وهكذا استطاع «السوازي المتوحشون» تقدير قوة رجولة الجنود وجمالها.

ومهما كان التوتر شديداً في تلك اللحظة، فمن الواضح أن المشهد يمثل نموذج بادن - باول للحياة الاجتماعية في إطار النمو.

إن الفتى (البريطاني) مهما كان منشؤه، يستطيع أن يتحول إلى نموذج للقوة والجمال. وهذا الاعتقاد، لم يكن ينطبق ــ على ما يبدو ــ على الرؤساء الأفارقة. فهؤلاء يبقون، مهما كانت مكانتهم الاجتماعية في موطنهم الأصلي، رجالاً ذاهلين مثل القردة، كما تصفهم صفحات بادن - باول[1].

لماذا كان الفتى الأبيض يستطيع النمو؟

ولماذا يبدو الرجل الأسود طفلاً في عيون المستعمرين الأوروبيين؟

---

(1) Robert Baden – Powell, Rovering to success (1922).

إن الناقدة الأدبية جيليان بير Gillian Beer التي تصف أثر نظريات داروين في المخيلة الاستعمارية، تلخص الظروف التي يمكن أن تؤكّد قصص بادن - باول بقولها: «لقد جرى النظر للأوروبي بصفته نموذج التطور في أعلى درجاته. أما الأعراق المدروسة الأخرى فقد كان ينظر إلى معظمها على أنها متخلفة في سلم التطور، وإلى البعض الآخر على أنه أكثر تخلفاً أيضاً. لقد أُخِذتْ صورة النمو من دورة الحياة نفسها.

وهكذا فإن أعراقاً كثيرة كان ينظر إليها بصفتها جزءاً من طفولة الإنسان، يجب حمايتها، وقيادتها، وتقويمها مثل الأطفال»(١).

لقد نُظر إلى تأثير داروين لمدة طويلة على أنه يكمن في هذا النوع من سوء الفهم. فالكتّاب مثل تشارلز كنغسلي Charles Kingsley، وروديارد كبلنغ، وإدجار رايس بوروه، الذين يُعدّون من أنصار نظرية التطور، ضغطوا باتجاه خدمة السرديات الاستعمارية، أو الطبقية، أو العرقية. وأطفال الماء، وفتيان الغابات، والرجال - القردة، ملأوا المخيّلات خلال الفترة الممتدة من طباعة «أصل الأنواع» ١٨٥٩، إلى تأسيس الحركة الكشفية عام 1908؛ تلك الفترة التي امتدحها النقد الأدبي بصفتها «العصر الذهبي لأدب الأطفال». كما كان للنقد التاريخي لأدب الأطفال نفسه نزعة داروينية. فقد رأت معظم الدراسات في هذه الفترة فترة نمو، ارتقت فيها الرواية ارتقاء كبيراً، توّج بظهور روايات (في العصر الفكتوري والإدواردي) لكتّاب مثل روديارد كبلنغ، وكينيث جراهام، وفرانسس هودجون بورنت، وج. م. بارّي، ولويس كارول، وبياتريكس بوتر. وخلال تلك الفترة، بحسب ما قال بيتر هونت Peter Hunt، كان أدب الأطفال ينمو، ويصبح أكثر تعقيداً، ويطرح عنه بعض نزعته التربوية الضاغطة، ويؤسس مجموعة من الأعمال الكلاسيكية(٢).

ربما كنا لا نستطيع مطلقاً التخلص من المجازات التطورية التي تتحكم في حياتنا وتاريخنا الأدبي؛ ولكننا نستطيع أن نرى نسيجاً أكثر إرهافاً لأثر

---

(1) Gillian Beer, Darwin's Plots: Evolution Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth – century Fiction (London: Routledge and Kegan Paul, 1983).

(2) Peter Hunt, An Introduction to chilaren's Literature (Oxford University Press, 1994).

داروين في كتب الأطفال وقراءاتهم، بدلاً من وضع الأبيض والأسود جنباً إلى جنب، أو تحويل قصص البيولوجيا إلى قصص للطبقة، أو العرق، أو الأمة.

إن أهمية داروين لتاريخ أدب الأطفال تكمن، لا في المُثل العليا للرواية، أو الإمبراطورية، أو التربية، أو النمو الإنساني فحسب، بل تتجلى أيضاً في طريقته لرواية سيرة حياته، وذكريات طفولته، وعلاقته المعقدة، القوية والشديدة التأثر بأجداده.

إن مكانة داروين في هذا التاريخ تشبه مكانة لوك: فكلاهما قدّم إطاراً لشرح النمو، وكلاهما استخدم مجازات لفهم الحياة الاجتماعية، وكلاهما مثّل - أخيراً - نموذجاً فكرياً في عصره.

الطفولة عند داروين في كل مكان. ففي سيرته الذاتية، ولا سيما في قصصها المبكرة، يتذكر السرور الذي كان يعتريه لدى سرده القصص. وقد وصفت جيليان بير Gillian Beer هذه الأفكار كما يلي:

«كانت القصص التي يخترعها في طفولته تهدف إلى أن يبهر ويدهش نفسه والآخرين، سواء بسواء. وشغفه بالقصص الخرافية كان يعبر عن رغبة في القوة، ومحاولة لضبط التناقضات التي كانت تحيط به».

وتقتطف جيليان من سيرة ذاتية له كتبها عام ١٨٣٨، لتقدم مثالاً يدعم وجهة نظرها. وأنا أرى هذا الاقتباس دليلاً يبين مكانة داروين في تاريخ أدب الأطفال. يقول داروين:

«كنتُ في تلك الفترة راوية كبيراً للقصص. ونادراً ما خرجتُ للتنزه، من دون أن أقول عند عودتي، إني رأيت ديكاً برياً، أو طائراً غريباً. (وهذا يدل على ذوقه في التاريخ الطبيعي). هذه الأكاذيب، إن لم تنكشف، كانت تثير انتباهي. وكنت أجمعها بحماسة كبيرة، وأحصل منها على سرور عارم. أذكر مرة كنت عند السيد كايس، وكنت أخترع قصصاً طويلة لأبرهن على ولعي بقول الحقيقة! وتبقى اختراعاتي حية نشطة في ذهني كما لو كانت حقيقية، إلا إذا اعتراني الخجل وتوقفت».

كان داروين يثير السرور والخوف شأن جميع كتاب القصص الخرافية للأطفال. فنحن جميعاً نريد العودة للبيت، والحديث عن مغامراتنا ومشاهداتنا النادرة. على أن العديد منا كانوا يرون حقاً ديكاً برياً أو طائراً غريباً، لا في مسيرتهم اليومية، بل في قراءاتهم الليلية.

ماذا يعني أن نرى في حياتنا، مخلوقات قصصنا؟

ما الذي يعني لداروين نفسه أن يكون قد نشأ في أسرة مشهورة بتخيلات من هذا القبيل؟

كان جده إيراسموس داروين أوسع الفلاسفة الطبيعيين في عصره مخيلة. كان عالماً طبيعياً، وشاعراً، وباحثاً، وملاحظاً للعالَم. وقد ترك لعائلته مجموعة من الكتابات الرائعة حول النباتات والحيوانات، بالرغم من أن تلك الكتابات لم تتخذ شكل تحليل نثري، بل تأمل شعري.

إن أعمالاً مثل «**حديقة النبات والحيوان**»،حوّلت آخر الملاحظات العلمية النثرية في القرن الثامن عشر إلى شعر»[١].

لقد ترك إيراسموس لأسرته إرثاً من الأفكار القيّمة.. تمثَّلها تشارلز خلال سنوات دراسته، بصفتها جزءاً من ثقافة أسرة داروين. ولنقرأ هذه الأبيات من كتاب «**معبد الطبيعة**» لنرى ما الذي أعطته هذه الثقافة:

إصرخ حول الكوكب... كيف يجاهد التكاثر

مع الموت القهار.. والسعادة الدائمة

كيف تزيد الحياة البشر في كل جوّ

والطبيعة الشابة المتجددة تقهر الزمن[٢].

كان عالم آل داروين عالماً من الخيال: عالماً من السرد الأدبي، والمجاز، والاختراع. وفي الواقع، وكما لاحظ العديد من العلماء، فإن رفض تشارلز داروين الأخير للنشر، ودفاعه عن موقفه، يمكن أن يعود إلى نداءاته

---

(1) Jenny Uglow, the Lunar Men: the Friends who made the Future, 1730-1810 (London: Faber, 2002).

(2) Ibid.

المتتالية في طفولته: «صدقوني». ويبدو أنه كان على طول كتابة «أصل الأنواع» ينادي صدقوني.. صدقوني.. صدقوني.

ومع ذلك، فإن ما يرويه «**أصل الأنواع**» هو قصة بالفعل. فقضية «أصل الأنواع» تتمثل في أنه يروي قصة «التطور الطبيعي». وبدلاً من نظرية تقول بعالم خُلق دفعة واحدة كما هو ووُجدت فيه جميع الأشياء في لحظة من الخلق الإلهي، تفرض نظرية «الاصطفاء الطبيعي»، عالماً من التغير. ويمكن للمستحاثات أن تحدد طبقة الماضي. ويمكن للأنواع أن تتشكل، وتتبدل ثم تموت. هكذا تكون الحياة قصة. «وقصة الحياة على الأرض رواية رائعة». وكما قال William Diller Matthew عالِم المستحاثات في القرن التاسع عشر: «لم تكن القصة رائعة فحسب، بل هي عجيبة. إنك ترى العجيب في كل مكان في داروين. ففي «أصل الأنواع» وحده تتكرر كلمة Wonder ست مرات، وWonderful سبعاً وعشرين مرة، وWonderfully سبع مرات، وWonderous مرة واحدة. كما تظهر في كل مكان عند خلفه. وحين تقرأ مؤلفاتهم تشاركهم الدهشة أمام خصوبة الحياة وقدرة الأنواع الجديدة على التكيف».

وها هو تشارلز الناشئ يتنزه ويجمع حشرات في الغابة البرازيلية:

«إذا انتقلت العين من عالَم الأوراق في الأعلى، إلى الأرض تحتها، فإنها ستستمتع بالرشاقة البالغة لأوراق السرخس والميموزا. وهذه الأخيرة تغطي السطح، في بعض الأجزاء، بأجمة قليلة الارتفاع. وحين تسير بين هذه السطوح الكثيفة من الميموزا، فسترى خطاً عريضاً من أثر تغيّر الظل، يحدثه تساقط سويقاتها الحساسة. ومن السهولة بمكان تحديد الأشياء التي تثير الإعجاب في هذه المشاهد الرائعة، ولكن يستحيل عليك أن تكوّن فكرة مناسبة عن المشاعر القوية للإعجاب، والدهشة، والحب الشديد، التي تملأ الذهن وتسمو به»[١].

إن أسلوب المخيلة الداروينية هذا، ساعد في تشكيل أدب الأطفال في أواخر القرن التاسع عشر والقرن العشرين، سواء من حيث التطور، أو التغير الاجتماعي، أو نمو الأنواع.

---

(1) Charles Darwin, The Voyage of the Beagle.

ألا يذكِّر التعبير عن الدهشة في هذا المقطع، بالمقطع حول أثداء سبأ في «كنوز الملك سليمان»؟ كم يسهل علينا بالفعل تحديد الأشياء الفردية التي تثير إعجابنا، وكم يستحيل علينا تقديم فكرة مناسبة عن التعجب والاندهاش!

إن كاتب الأطفال الذي هو أشد ارتباطاً بكتابات داروين منذ بدايتها، والأكثر تأثيراً في دهشته السردية هو تشارلز كينغسلي Charles Kingsley[١].

هذا الكاهن، وأستاذ التاريخ في جامعة كامبردج، وهاوي الأنثروبولوجيا، ومراسل «العلم والمجتمع»، تنقّل في الأوساط الاجتماعية، والتقى داروين وكتاباً خياليين آخرين، مثل مايكل فارادي، وت. هـ. هكسلي، وريشارد اوين. لقد سحرته نظرية التطور، بالرغم من أن الجدل كان قائماً حول مدى فهمه للنظرية، والتزامه بها. ولكنه كان مع ذلك واعياً أشد الوعي بمقتضياتها. لقد كتب إلى العالِم والراهب ف. د. موريس عام 1863 يقول: «إن داروين ينتصر في كل مكان». وخلال العام نفسه، صدرت روايته «**أطفال الماء** The water **Babies**».

في ذلك الوقت كان كنغسلي قد بدأ يتراسل مع داروين نفسه، ويلقبه بسيدي العزيز المكرم. كما أن «أطفال الماء» تعد رسالة لذلك السيد، إلى جانب كونها قصة للأطفال.

لقيت الرواية تقدير القراء حال صدورها، ذلك أنهم رأوا فيها تحويلاً للقضايا الاجتماعية المعاصرة إلى تخيلات بارعة؛ بعض أجزائها نقد ساخر، والبعض الآخر مشاهد أحلام.

إنها تقص قصة الفتى توم، منظف المداخن، الذي خاف من فتاة تنتمي إلى عائلة ثرية كان ينظف مدخنة بيتها، فجرى إلى الغابة، وسقط في بحيرة، فحوّلته جنيات الغابة إلى سمكة تدعى «سمندل الماء».

وقد اتخذت مغامرات توم مع المخلوقات المائية الأخرى طابعاً خيالياً وعاطفياً في قصة كنغسلي الملأى بالدروس الأخلاقية المناسبة للطفل المستمع والقارئ. ومع الوقت عاد توم إلى شكله الإنساني، وارتبط بالفتاة التي هرب منها، (ولكنه لم يتزوجها).

---

(1) Brian Alderson, ed., the water Babies, by Charles Kingsley (Oxford: Oxford University, Press, 1995).

لقد وجد القرّاء في «أطفال الماء» دروساً حول الطبقة، والثقافة، والحياة الخلقية والاجتماعية. وفي الرواية أشياء تسيء إلى الأطفال والآباء في الوقت الحاضر، إلا أنها تمتلك ما جعلها تستمر وتصبح واحدة من عيون أدب الأطفال الكلاسيكي في العصر الفكتوري الأوسط. وبعض هذا الاستمرار يعود إلى وجود راو مريح، يتحدث بدهشة وثقة:

«ويأتي الآن أكثر الأجزاء إثارة في هذه القصة الرائعة:

حين استيقظ توم - والأطفال يستيقظون دوماً بعد أن يكونوا قد ناموا الوقت اللازم لهم - وجد نفسه يسبح إلى الأمام في الجدول؛ وهو بطول ما يقرب من أربعة إنشات، أو لمزيد من الدقة ٣,٨٧٩٠٢ إنش؛ وله في حلقه، حول الغدة النكفية، مجموعة من الخياشيم الخارجية (آمل أن تكونوا فاهمين لهذه الكلمات الكبيرة) تماماً مثل سمندل الماء، ظنَّها أهداباً من الأشرطة، حتى سحبها، فوجد أنه يؤذي نفسه، وتأكد أنها جزء منه، ومن الأفضل تركها.

والواقع أن الجنيات حوّلته إلى طفل من أطفال الماء.

في هذه اللحظة، يظهر هناك شيء دارويني، من دون شك، ليس من حيث البيولوجيا بمقدار ما هو من حيث البلاغة. فهناك توازن بين الإدهاش والتفصيل: حاجة في تلك اللحظة للدهشة من المستوى العالي للدقة، وتفصيل في اللغة. آمل أن تكونوا فاهمين لكل هذه الكلمات الكبيرة. (ما الذي يعرفه الطفل عن الغدة النكفية والخيشوم؟) ولكنه يذكرها لتوكيد سلطة من يقولها. بالإضافة إلى أن معرفة أن هذا التفصيل الجسمي والحقيقة العلمية يأتيان معاً في المجاز والتشبيه. فتلك الخياشيم الخارجية يمكن للمرء أن يخطئ فيها بسهولة، ويظنها أهداباً من الأشرطة. فمهمة العالم أن يقيس بدقة، ويعبر بتصور يفرض نفسه. هذا هو الدرس الدارويني الذي يترافق مع درس «أطفال الماء»، وهو درس في قوة المخيلة».

ينهض وجه طفولي من بين المستمعين، ويقول: ليس هناك أشياء مثل «أطفال الماء». فيجيب الراوي: «كيف تعرف ذلك؟ هل كنت هناك لترى؟ وإذا كنتَ هناك ولم تَرَ شيئاً، فذاك لا يثبت أنه لا يوجد شيء من هذا القبيل. وإذا لم ير السيد «جارث» ثعلباً في غابة إيفرسلي، فذلك لا يثبت أنه لا توجد

ثعالب هناك، أو في جميع غابات إنجلترا. وهكذا هو حال المياه التي نعرفها بالمقارنة مع جميع مياه العالم. فما من أحد يمتلك الحق في أن يقول: إن أطفال الماء غير موجودين، حتى يشاهد ذلك. وهذا شيء مختلف تماماً عن أن يقول إنه لم يشاهد أطفال ماء؛ أو أنه ما من أحد شاهد أطفال ماء، أو ربما لن يشاهدهم على الإطلاق».

- «ولكن لو كان هناك أطفال ماء بالتأكيد، لكان أحدهم قد التقط واحداً على الأقل، أليس كذلك؟».

حسناً كيف تعرف أن لا أحد فعل ذلك؟

- «لو حدث ذلك لكانوا حفظوه في الكحول، أو صوروه في الأخبار، أو ربما قطعوه نصفين، ذلك الشيء المسكين، وأرسلوا نصفاً للسيد أوين، وآخر للأستاذ هكسلي، ليروا ما يقولانه بشأنه».

آه، يا صغيري العزيز! لن يحدث ذلك على الإطلاق، كما سترى في نهاية القصة.

- «ولكن طفل الماء هذا، مناقض للطبيعة!».

- حسناً ولكن يا صغيري العزيز، يجب أن تتعلم الحديث عن مثل هذه الأشياء، حين تكبر، بطريقة شديدة الاختلاف عن هذه. يجب ألا تقول: ليس، ولا يستطيع، حين تتحدث عن هذا العالَم العظيم العجيب من حولك، والذي لا يعرف عنه أحكم الرجال من حولك إلا النزر اليسير. وهو كما يقول السير إسحاق نيوتون كالطفل الذي يلتقط الحصى على شاطئ محيط لا متناه.

عليك ألا تقول إن هذا لا يمكن أن يكون، أو إن ذلك مناقض للطبيعة. فأنت لا تعرف ما الطبيعة، وما تستطيع أن تفعل. ولا أحد من الرجال العظام مثل... يعرف. إنهم رجال واسعو الحكمة، وعليك أن تصغي باحترام لكل ما يقولونه، ولكني واثق من أنهم لن يقولوا على الإطلاق «لا يمكن لهذا أن يحدث» أو «هذا مناقض للطبيعة»......

إن الرجال الحكماء يخشون من قول: إن شيئاً ما مناقض للطبيعة ما عدا «هذا مناقض للحقيقة الرياضية». لأن ٢+٢ لا يمكن أن يعملا خمساً،

وأن خطين مستقيمين لا يمكن أن يلتقيا مرتين، وأن الجزء لا يمكن أن يكون أكبر من الكل، وهكذا... (هذا ما يبدو حتى الآن على الأقل).

إن الحكماء هم أقل الناس كلاماً عن «لا يمكن»، لأن هذه الكلمة متسرعة وخطرة جداً. وإذا كان الناس يستخدمونها كثيراً، فإن ملكة الجنيات التي تجعل الغيوم ترعد والبراغيث تخز، تعنى بجميع الناس على السواء. وهي قادرة على إدهاشهم فجأة، بأن تظهر لهم أنها تقدر، بالرغم من قولهم إنها لا تقدر. وما هو أكثر من ذلك، هو أنها ستفعل، سواء أوافقوا على ذلك أم لا».

وهو يعيد ذلك المرة تلو المرة. هذه هي دروس علوم منتصف القرن التاسع عشر: العالم في تغير، والكشوف تتحدى فهمنا للحقيقة. وما كان يبدو ذات مرة خيالاً ووهماً، يمكن أن يصبح واقعاً.

لقد ظل المكتشفون يعودون من أسفارهم بأشياء «منافية للطبيعة» خلال قرن كامل. وربما كانت أكثر هذه الحالات شهرة هي حيوان «منقار البطة»، الذي أرسله إلى إنجلترا عالم الأحياء «جوزيف بانكس» عام ١٧٩٩، فنُظِر إليه على أنه خدعة. والعديد من أصحاب الخيال الذين ذكرهم كتاب «أطفال الماء» مثل ريتشارد أوين، وتشارلز داروين، على الأخص، أرجعوا هذه الظاهرة إلى الطبيعة. فداروين نفسه، خلال رحلته الشهيرة بالباخرة «بيغل» حول العالم، رأى «منقار البطة» في أوستراليا: «كنتُ مضطجعاً على مقعد تحت الشمس، أفكر في الطابع الغريب لحيوانات ذلك البلد، حين تقارن بما في الأماكن الأخرى من العالم. وربما دارت في ذهن الشخص الذي لا يؤمن إلا بعقله، هذه الفكرة: يجب أن يكون هناك خالقان مستقلان، يعمل كل منهما بمفرده؛ على أن هدفهما واحد، والغاية تحققت، في كل حالة، بالتأكيد»[1].

إن تحوّل توم المبكر إلى «طفل الماء» ليس شيئاً مثيراً للسخرية. فقد وُضع «منقار البطة» مدة طويلة في زجاجة، وحُفظ في الكحول. وكانت صحيفة الأخبار المصورة Illustrated News الأسبوعية تقدم صُوراً لمخلوقات

---

(1) Richard Darwin Keynes, ed., the Beagle Record (Cambridge University press, 1979).

غريبة جرى إحضارها من شواطئ الأنهار البعيدة. وقد يظهر «أطفال الماء» عما قريب، من يدري؟

على أن ما يميز قصة «أطفال الماء» عن قصص «منقار البطة» هو الواقع المتمثل في أن كتاب كنغسلي وقعت أحداثه في إنجلترا. أما المكتشفون فقد تحدثوا عن السواحل الأجنبية.

على أن المخيلة تجعل المخلوقات الجديدة ممكنة. وكما علّق داروين على تخيلاته الصبانية، فإن كنغسلي لاحظ أن الإنسان يصنع روايات... أي أنه يخترع قصصاً.

إن أثر داروين في خيال العصر الفكتوري يكمن في هذا التوتر بين الحقيقة والخيال: بين الملاحظة العلمية والحاجة إلى صنع مجازات؛ بين القياسات الدقيقة والحدس الشخصي. ومع داروين ورواية كنغسلي، أصبحنا عرضة للاندهاش من الرعود ونزوات التغير المفاجئة.

إن البيولوجيا نفسها مذهلة. «إنها واقع مدهش فعلاً» هذا ما أعلنه داروين في «أصل الأنواع». «إن جميع الحيوانات، وجميع النباتات، يجب أن تكون مترابطة بعضها ببعض، بطريقة نلاحظها في كل مكان».

لقد أثبت تصنيف المخلوقات مبدأ الاصطفاء الطبيعي («هناك فكرة تقول إن كل نوع جرى خلقه بصورة مستقلة، على أني لا أرى تفسيراً لذلك الواقع في تصنيف الكائنات الحية جميعاً. ولكن أفضل ما أفكر به يمكن تفسيره من خلال الوراثة والعملية المعقدة للاصطفاء الطبيعي».

هكذا يكون موضوع «أصل الأنواع» طبيعة الأنواع نفسها:

ما الذي يُقرِّب الكائنات الحية بعضها من بعض؟

وبأية طريقة تتكاثر؟

وكيف نستطيع أن نضع خطوطاً أو حدوداً بين المجموعات المتفردة وعبرها؟

هذه هي الأسئلة الجوهرية للكثير من الكتابات في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وهناك أيضاً:

ما مقتضيات اكتشاف أنواع جديدة؟

هل تستطيع الأنواع التراجع إلى أشكال سابقة؟ وإذا كانت تستطيع ذلك، ما مقتضياته للرجل الأوروبي في احتكاكه بالأفارقة والآسيويين الآخرين، وسيطرته عليهم؟

لقد كتب العالم الانثروبولوجي ادوارد تايلور في كتابه «الثقافة البدائية» عام ١٨٧١ ما يلي: «لن تكون هناك صعوبة... حين نفهم كيف يبدو المتوحشون كمجرد قردة في أعين الرجال الذين يصطادونهم كما يصطادون البهائم المتوحشة في الغابات»[١].

ويعلق تايلور: «إلا أن المتوحشين هؤلاء ليسوا قردة». ولكن ماذا لو كان الأوروبيون يستطيعون أن يصبحوا متوحشين؟ وإذا ضاع الأوروبي في الأدغال، فهل ستعود إليه الغرائز القديمة، وهل سيظهر له ذيل من جديد؟

إن قصص فتيان الغابة المتوحشين التي ملأت الخيال الأدبي والعلمي للأوروبيين في نهاية القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر، غذَّت هذا الخوف من التراجع. وهذه القصص تقف وراء كتاب «أطفال الماء» لكنغسلي، حيث تتراجع الجماعة التي يسميها «دواسيولي» إلى بهائم صماء. وحين قام المكتشف الأمريكي «بول دو شايو Paul Du Chillou» (الذي زار المؤسسة العلمية البريطانية عام ١٨٦١ مع قصص عن بلد الغوريللا) قام هذا المكتشف بإطلاق النار على آخر تلك المخلوقات في رواية كنغسلي، ولاحظ أن الوحش «تذكر أن أسلافه كانوا في الماضي بشراً، وحاول أن يقول ألستُ رجلاً وأخاً؟ ولكنه نسي كيف يستخدم لسانه»[٢].

ألستُ أخاً؟

هكذا بدأ روديارد كبلنغ كتابه الأول «كتاب الأدغال Jungle Book» مع قصة «**إخوة موغلي**» كما لو كان يطرح السؤال مرة أخرى عن العلاقة بين الأنواع والغابة.

---

(1) Quoted in: Gillian Beer, Darwin's plots.

(٢) المصدر نفسه.

ما هو موغلي بالضبط؟

إن الأب - الذئب يصفه أولاً بأنه «صغيرُ إنسان» كما لو كان يحاول ترجمة «صغيرُ ذئب» إلى حياة البشر. قالت الذئبة - الأم وهي تصف موغلي بعبارات تبرز مظهره وسلوكه الاجتماعي: «كم هو صغير! وكم هو عارٍ، وكم هو قليل الحياء!».

لنقارن ذلك مع ملاحظة داروين في كتابه «**أصل الإنسان The Descent of Man**»: «يختلف الإنسان اختلافاً كبيراً عن جميع الثدييات الأخرى في كونه عارياً كلياً تقريباً». وكانت حيوانات الغابة تواجه هذا الفتى، كما لو كانت مجموعة من علماء الطبيعة تواجه إحدى غرائب الطبيعة. وكما حاول الأوروبيون تعريف حيوان «منقار البطة»، رغبت حيوانات الغابة في معرفة نوع موغلي. وفي مرحلة ما، بدأت تناديه: «موغلي الضفدع»، كما لو كانت تصنفه في نوع أدنى لتستطيع السيطرة عليه.

وحين نما موغلي، ضمن قطيع الذئاب، نما مثلها. يأكل، وينام، ويتعلم إشارات الغابة وأصواتها، غير مبالٍ بأي شيء تقريباً. ما عدا «الأشياء التي تؤكل». ولو استطاع موغلي الكلام لسمّى نفسه ذئباً. لكن كان هناك شيء، حتى في ذلك الوقت المبكر، يجعله مختلفاً.

لقد شكك «شيرخان» في العيش ضمن قطيع يقوده ذئب مشرف على الموت، وفتى من بني الإنسان. إلا أنه لاحظ: «لقد قيل لي إنها (الذئاب) لا تجرؤ على النظر في عينيه». وهذه صورة ستظهر مراراً خلال «كتاب الأدغال»، مفادها أن الحيوانات تُحوِّل عيونها عن الإنسان[1]. ولاحظ أحد النقاد «وظيفة ذلك إعطاء حق بيولوجي لموغلي، لممارسة السلطة عليها».

فهل هناك حق بيولوجي للحكم والسيطرة؟ للإجابة عن ذلك، لننظر في كتاب الأدغال: «أصبح موغلي في السابعة عشرة من عمره تقريباً. يبدو أكبر سناً، بفضل التمرين القاسي، والطعام الممتاز، والاستحمام حين يشعر بأقل

---

(1) Rudyard Kipbing, the Jungle Books, ed. W. W. Robson (Oxford University press).

تعب أو غبار. كل ذلك أعطاه قوة ونضجاً بشكل يتجاوز عمره كثيراً. هذا المزيج من التمرين في الهواء الطلق، ورعاية الصحة يتطابق مع رؤية كريس البالغ ستة عشر عاماً في كتاب «بولر في الناتال» لِهنتي. والوصف في الكتابين يضع الفتى - البطل في مواجهة فئة أدنى منه: البوير في حالة هنتي، وحيوانات الغابة في كتاب كبلنغ. «فحيوانات الأدغال التي كانت تخشى موغلي لذكائه، أصبحت تخشاه الآن لقوته. وحين كان يتحرك بهدوء لقضاء حاجاته.. كان مجرد الهمس الذي يحدثه يكفي لإخلاء ممرات الغابة. ومع ذلك بقيت نظرة عينيه لطيفة دوماً؛ ولم تكن تتوهج قط، حتى حين يقاتل، مثل نظرة عيني الفهد باغيرا، بل تتسع وحسب دلالة على الاهتمام والإثارة. وهذه إحدى الصفات التي لم يكن باغيرا نفسه يفهمها. فقد سأله باغيرا مرة بشأن ذلك، ولكنه هز كتفيه، ونظر إليه بتكاسل من تحت رموشه الطويلة، فسقط رأس الفهد، حسب العادة، لأن باغيرا يعرف سيده»[(1)].

إن «كتاب الأدغال»، عند كبلنغ، يقابل «أصل الإنسان» عند داروين: فكلاهما تنقيب عن طبيعة النوع البشري؛ مجموعة من الأساطير حول ما يشترك فيه الإنسان مع الحيوانات الأخرى. هذه السردية تُبين أن الفتى لن يتراجع إلى بهيمة، حتى ولو نشأ في غابة. صحيح أنه قد يلتقط أنماطاً من سلوك الحيوانات، صحيح أنه يمكن أن يتكيف بحسب المناخ، ولكن التراجع إلى الوراء لا يحدث. ومهما كان ما تنبأ به أشباه «الدواسيو» عند كنغسلي، فإن موغلي بقي إنساناً.

وإذا كان «كتاب الأدغال» عند كبلنغ، يماثل «أصل الإنسان» لداروين، فإن «قصص حدثت هكذا» لكبلنغ يشبه «**أصل الأنواع**»[(2)] لداروين أيضاً. في هذا الكتاب قسم مكرس لخرافات ايسوب، وقسم آخر للقصص الشعبية. وقسم ثالث للبهائم. وكل من قصصه يتصور أصلاً: كيف حصل الحوت على حنجرته، والجمل على سنامه، أو الفهد على البقع التي تغطيه؛ وكيف ظهرت حروف الهجاء.

---

(1) Charles Darwin, the Descent of Man and selections in Relation to sex (New York: D. Appleton and Co. 1897).

(2) Lisa Lewis, ed. The Just so stories for Little Children, by Rudyard Kipling (Oxford University press, 1995).

إن قصص الحيوان تهدف إلى شرح جانب من كل حيوان يتفرد به. فالملامح الخاصة بكل حيوان لها أصل، والأصول يمكن تفسيرها هنا، ليس من خلال الاصطفاء الطبيعي، بل من خلال أفعال العقاب، أو الذكاء، أو المخيلة، أو الضبط. فالجَمَل حصل على سنامه لأن جنياً عاقبه على كسله، وارتعاش الجَمَل لعقابه هو الذي أحدث له السنام، وبفضله يستطيع العمل ثلاثة أيام دون أن يتناول طعاماً، لأنه يعيش خلالها على ما في هذا السنام. وحصل وحيد القرن على جلده المجعد لأنه سرق كعكاً من رجل فارسي، وعقاباً له أخذ الفارسي جلد وحيد القرن (الذي خلعه الحيوان ليسبح) وفرك به فتات كعك يابس. وحين ارتدى جلده من جديد، بدأ يشعر بحكَّة قوية، فراح يفركه ويخدشه حتى تطبق طبقات. أما الفهد فقد حصل على بُقَعِه حين تأكد له وللرجل الأثيوبي الذي يرافقه، أن الحيوانات الأخرى في جنوب أفريقيا تتكيف مع تغير الوسط المحيط بها: فالزرافة أحدثت لجلدها لطخاً، وحمار الوحش أحدث له خطوطاً ليختبئ بين أشجار الأدغال. وحين فهم الرجل والفهد هذا التحول، قدم الأثيوبي إلى الحيوان نصيحة بتغيير نفسه أيضاً: غَيِّر لونك إلى أسود مائل إلى البني، مع شيء من الحمرة، ولمسات من الزرقة. وسيكون ذلك أفضل شيء للاختباء في التجاويف وخلف الأشجار.

بهذه القصص كتب كبلنغ خرافات لعصر دارويني. فالسخرية، أو الإضحاك، أو التأثير فيها يكمن في الكيفية التي نضع فيها الطابع الخرافي، وقوة المعرفة بالتطور، جنباً إلى جنب. فقد كان الجميع يعرفون في أواخر العصر الفكتوري أن وحيد القرن حصل على جلده من خلال أنماط من التكيف في إطار التطور. وقد أفرد داروين في كتابه «أصل الإنسان» مكاناً لوحيد القرن والفيل لأن لهما جلداً فريداً من نوعه. وبعد ذلك، وفي المرجع ذاته، أمضى وقتاً طويلاً وهو يناقش البقع والخطوط لدى الثدييات. وهنا يقدم حجة مفادها أن اللون التزييني يمكن أن يفيد في الاصطفاء الجنسي بقدر أكبر منه في أغراض الاختفاء. فالأسود، والنمور، وحمر الوحش، والوعول، والفهود... كل هذه الحيوانات تظهر في الكتاب وكأن «أصل الإنسان» تصحيح علمي لخيالات ايسوب، أو لقصص ما قبل النوم للعم ريموس.

هذه هي خلفية «قصص حدثت هكذا». ويبقى السؤال الآن، كيف نستطيع أن نقص لأطفالنا أشياء خيالية، حين تكون الوقائع معروفة؟ فعناوين هذه القصص، جميعاً، كانت لها إجابات بحلول التسعينيات من القرن التاسع عشر.

إن الخيال يتخذ هدفاً اجتماعياً جديداً في عصر ازدهرت فيه المعارف. فهو يوفّر متنفساً لدوافع الطفل الإبداعية، كما يوفِّر نماذج لضبط رغبة الأفراد في خلق عالَم من الأشياء الوحشية - بشكل آمن، وبدون تهديد للحقيقة العملية.

لقد أحس داروين هذا التوتر طول حياته. ولنذكر بهذه المناسبة ذكريات طفولته في صنع حيوانات رآها. كما أن المربين شعروا بهذا التوتر أيضاً، ولا سيما أن تعليم العلوم، كان يحتل أهمية متزايدة في المدارس.

في نهاية كتيب صغير بعنوان «**إعداد الطفل للعلم**» عام ١٩٠٤، يعلِّق المؤلِّف م. إ. بوول M. E. Boole على الحاجة إلى تشجيع مخيلة الطفل، في الوقت الذي نتمسك فيه بأن الطريقة العلمية تستطيع تفسير العالَم. يقول: «إن معظم الأطفال يستطيعون الدخول إلى نوع من عالَم الجن، والعيش فيه جزءاً من وجودهم، ولا شيء غير علمي في ذلك. ففي الحقيقة، أن كل رجل علم، جدير بهذا الاسم، كل إنسان ليس مجرد مكيِّف آلي لاختراعات آخرين، يمضي بعض وقته في عالم خيال نسميه عالم الفرضيات العلمية. ومن عالَمه الخيالي هذا يستقي وحيه الذي يوجِّه أبحاثه».

ويذكر بوول حديثاً جرى له مع فتاة صغيرة. كان يقف على شاطئ بحر، حين سمعها ترجو صياداً محلياً «بأن يحضر لها حورية بحر إلى منزلها». فأخبرها أنه ليس هناك حورية بحر. أجابت الفتاة بإصرار: نعم، هناك! وبعد مناقشة طويلة، أكدت له: «حسناً، إن لم يكن حوريات بحر في هذا العالم، فيجب أن يكون بعض منهن في عالم الجن». يقول بوول: «كم هذا صحيح! ألم يكن عليَّ أن أقول لا توجد حوريات حقيقيات؟».

في تبادل من هذا القبيل، قد نسمع مرة أخرى الأحاديث المتبادلة بين راوية كنغسلي والطفل الذي قاطعه في «أطفال الماء». فقد كان يطالب بدليل

محسوس. وفي عصر العلم يجب أن تعيش كائنات مثل أطفال الماء، وحوريات البحر، والحيوانات المتكلمة، وفتيان الغابة.. الخ ولكن ليس في عالمنا.

وكما علّق بوول: «كان عليّ أن أقول إن الحوريات لا يعشن في ظروف الصياد، لأنه لا يستطيع أن ينقلهن بالقارب للفتاة الصغيرة»[١].

كيف نستطيع إيجاد هذه الظروف التي تستطيع حوريات البحر الحياة فيها؟ تتلخص إحدى الإجابات في العودة إلى الجزيرة. (ولا أعني جزيرة كروزو التي وفرّت له اكتفاء ذاتياً، أو ارض ستيفنسون التي شهدت مغامرات الفتيان، بل مكاناً للخيال دونما حدود).

وعلى جزيرة من هذا القبيل، يمكن أن نلتقي «الدكتور مورو D. Moreau». وهناك سيكون سيد الأعاجيب، فيحوّل الرجال إلى مسوخ، كما غيّر «سيرس Circe» بحّارة أوديسوس إلى خنازير. وستختبئ مخلوقاته هناك كالأشباح لا يظهر منها إلا أشعة من عيونها لتدل على أصلها البشري. وقد نرى أحدها في الغابة، كما رأى إدوارد برنديك Edward Prendick، راوية هـ. جـ. ويلز H. G. Wells في جزيرة مورو، واحداً منها.

«استطعتُ أن أميز من خلال الشبكة، رأساً وجسداً لحيوان وحشي، كان يشرب الماء. وحين حرّك رأسه وحدّق فيّ، ظهر شعاع زبرجدي في عينيه من خلال ظلال الأشجار. ناديته: من أنت؟

حاول أن يلتقي نظري، ثم قال فجأة: لا. والتفت ومضى وهو يقفز بعيداً عني خلال الأدغال؛ ثم التفت وحدّق فيّ من جديد، والتمعت عيناه تحت الأشجار وقت الغسق»[٢].

كيف نستطيع ألا نرى عينيّ موغلي هنا، تينك العينين اللتين تميزانه عن البهائم التي أنشأته؟ وكيف نستطيع ألا نرى قصص رجل الأدغال، من كبلنغ إلى إدغار رايس بوروه، في المشهد الذي تأسر فيه جماعة من البهائم

---

(1) M. E. Boole, The Preparation of the child for science (Oxford: charenton press, 1904).

(2) H. G. Wells. The Island of Dr. Moreao Harmons worth, UK: penguin, 2005.

برنديك، ويخشى أن يصبح واحداً منهم؟ فأن يعيش المرء مع أشباه القردة، أو الكلاب، أو الخنازير، كما تصوّر برنديك، يمكن أن يجعله واحداً منهم. ولكن، لا «سيكون ذلك مستحيلاً».

إن كل تفصيل مما يجعل الذين أسروا في الغابة بشراً، قد غادرهم واحداً واحداً، ويوماً فيوماً. فقد تخلوا عن اللباس بكل ما يتضمنه من أحزمة وأشياء تلفهم؛ وحتى العلامة الفارقة للبشر وهي العري مع عدم وجود الشعر قد تخلت عنهم أيضاً. فقد بدأ الشعر ينمو على الأعضاء المكشوفة». ويتابع برنديك: «وأنا أيضاً، يجب أن أكون قد تعرضتُ لتغيرات غريبة. فملابسي تتدلى مني كخرق صفراء، ينكشف من خلالها جلدي البني اللون. وقد طال شعري، وأصبح مشتبكاً بعضه ببعض.لقد سمعتُ أنه حتى عينيّ أصبح لهما بريق غريب، كما أصبح لديّ خفة زائدة في الحركات..».

وأسلوب هذا المقطع يذكرنا بصورة بن غنّ، الذي تحوّل إلى وحش في جزيرة الكنز؛ كما أنه يعيدنا إلى الشكل المتوحش عند هاجارد، وهنتي؛ وهو يتطابق مع فكرة «التراجع البشري»[(١)].

هذه الرواية «**جزيرة الدكتور مورو**» التي صدرت عام ١٨٩٦ هي من عصر كبلنغ، وهنتي، وستيفنسون، وهاجارد. وهي تؤكد الأسئلة العلمية التي جرى طرحها مع منعطف القرن: أسئلة حول أصل النوع البشري، وحول أثر العيش خارج الحضارة، وحول مكانة الخيال الأدبي في عالم يسوده التطور والفلسفة الوضعية؛ ولكنها تدعم أيضاً قيمة الصوت الأدبي نفسه.

فخلال هذه الروايات، والخرافات، والقصص، والمراجع التي عرضتُها وحلّلتُها، هناك لحظات نشعر فيها بفشل الراوية. فإما أن يكون عاجزاً أمام عظمة الطبيعة، أو شاعراً بالرهبة أمام المجهول، أو غارقاً في الجمال، أو في التفاصيل الفنية، وكل واحد يفشل في نقطة ما.

إن المبالغة في الكلام في وصف الطبيعة، أو التقرير الصارخ عن الأحداث ينسحبان أحياناً ويتركان مكانهما للصمت.

---

(1) Dr. Seuss, on Beyond Zebra (NewYork: Random House, 1955).

إن ما يميز الإنسان قدرته على الكلام، وما يصنع الراوي المتحضر مهارته في اتخاذ مسافة بينه وبين الحَدث، ووصفه بنثر قوي. وحين يفشل، حين يعترف بأن الكلام «سيكون مستحيلاً» فإنه يكون حينئذ «تحت سيطرة الآخر».

إننا نستطيع الحصول على حميمية مع ما تريد الغابة، أو الأدغال، أو الجزيرة فعله لنا حقاً حين تجعلنا غير قادرين على الكلام.

وربما أخفق أنا أيضاً أمام ذلك الغنى من السرديات الأدبية التي تدين بوجودها للثورة الداروينية. ليس كنغسلي، وكبلنغ، ويلز فحسب، بل بالتأكيد أيضاً، لويس كارول، وفرانسس هدجستون بورنت، وإدغار رايس بوروه، وجول فيرن، وعدد آخر لا يحصى من الكتّاب الذين أصبحوا طي النسيان الآن، والذين تأثروا بالثورة. (ومن الممكن أيضاً أن نذكر مجموعة من الكتّاب الكبار مثل: جورج ايليوت، وتشارلز ديكنز، وانطوني ترولوب، وفرجينيا وولف). ولكني أرى أنه ما من مؤلف في القرن العشرين للكبار أو الصغار يعد داروينياً بالإرث أو بالتعبير مثل الدكتور سوس. فالرؤية الشاملة الغنية لعلم الحيوان، والشعور بالدهشة، مع غزارة الإبداع، وإغواء الحياة الانفعالية، والتركيز على الإشارات والرموز، إضافة إلى خلق رواة ممتلئين حيوية... كل هذه الصفات تذكِّر بعالَم داروين وأسلافه وورثته. وفيه شيء ليس مثل تشارلز داروين تماماً، بل مثل ايراسموس داروين: وثنية شعرية بالحياة، وكتابة نوع من الأدب الحيواني للعالم الحديث.

خذ على سبيل المثال «**ما وراء حمار الوحش On Beyond Zebra**» (١٩٥٥) يبدأ الكتاب، كما تفعل كل الكتب الأولية بالربط بين الحروف والحيوانات. فمن «الكتاب الأولي لنيوانجلند» إلى «إيسوب لوك» إلى «قصص حدثت هكذا»، يجد عالم الإبداع نفسه مطوّقاً بحروف الهجاء. ففي كتاب كبلنغ «**كيف صنعت حروف الهجاء**» اتخذت الحروف شكل المخلوقات نفسها: فحرف S للأفعى، وحرف A لِفم سمكة الشبوط وهكذا... وبعض الحروف لا توجد بالنسبة لأي طفل إلا بسبب حيواناتها، مثل حرف Z الذي

يبدأ به حمار الوحش Zebra، وحديقة الحيوان Zoo. على أنه يجب أن تكون هناك أحرف أخرى، كما يقول راوية الدكتورسوس:

«في الأماكن التي أذهب إليها

أرى أشياء لن أستطيع تهجئتها

إذا توقفت عند Z».

وكما احتاج العالَم الحديث إلى مفردات جديدة ليملأ معاجم حيوانات البلاد البعيدة وكتبها، فإن عالَم سوس يحتاج إلى أحرف جديدة «فألفبائي تبدأ حيث تنتهي ألفباؤكم!».

هكذا، ما بعد حمار الوحش!

اِكتشفْ مثل كولومبوسْ!

اِكتشفْ أحرفاً جديدة!

مثل «اوم» مقابل «اومبوس»

هو حوتي الذي يعيش عالياً

فوق هضبة

ولا ينزل أبداً إلا إذا حان الوقت

لشحنه من جديد

وهكذا فإن هناك «اومبوس»، البقرة ذات التسعة وتسعين ثدياً، وهناك «فدل دي - دادل»، صاحب أطول ذيل على الإطلاق. وهناك مخلوقات بحرية، ومخلوقات جوية، ومخلوقات صحراوية، ومخلوقات غابات. وحين نقلب صفحات هذا الكتاب، نستطيع أن نسمع صوت راوي سوس، مثل راوي مورو يتجول بنا بين حيواناته الهجينة. وحين نتصفح بقية الكتب نجد حدائق حيوان، ومدناً من الناس، لا يمكن لوجودها أن يكون جزءاً من الاصطفاء الطبيعي.

إن قرّاء سوس، أبناء وآباء، يرون الاكتشاف في كل مكان. وهو يدعوهم إلى مشاركته مغامراته الكولومبية في اكتشاف حروف جديدة.

ومخلوقاته لا يستطيع صائدو الأسماك صيدها في الماء، بل يمكن إحضارها بالأيدي البشرية، ذلك أن سوس يشارك ممثلي التقليد الدارويني الأدبي بعض معالم الخيال. لننظر لا إلى حيواناته فحسب، بل إلى أناسه أيضاً. ففيهم الملوك والخدم، والهواة والحمقى. ونحن نتعلم تعرف الطبع الفطري بالنظر إلى الشكل الخارجي. وفي إطار هذه العملية، يقدم د. سوس إجابة نقدية ذكية للصور التمثيلية الموروثة في الأدلة القديمة. ومهما كانت تأثيرات صور «الحركة الكشفية للفتيان»، فإن من الصعب على أي قارئ حديث ألا يرى شخوص سوس خلفها، ولا سيما الأحمق إلى اليسار. فتجعيدة الشعر والجبهة الراجعة إلى الخلف، والأنف الكبير، ومنطقة الشفة العليا المنتفخة، هذه هي معالم التراجع. (قارن ذلك مع ملاحظة برنديك في «جزيرة الدكتور مورو» التي تقول بأن مخلوقات الجزيرة تصبح أقل إنسانية يوماً بعد يوم «فجبهاتها ترجع إلى الخلف، ووجوهها تتقدم إلى الأمام»). وهذا الوجه يمكن أن يكون مقتبساً من «**البيض الأخضر وشريحة اللحم**» حيث يغطي الأبله وجوه أقرانه بالطَبَق، أو من «**ماذا لو أَدرتُ حديقة الحيوان**»، حيث تُحدِّق الجموع بكائن غريب أسماه OBSK[1].

«إن أقدامه كأقدام البقرة، ولكنه يرتدي معطفاً من جلد السنجاب ويجلس مثل الكلاب، ولكن صوته مثل الماعز».

وفتى هذا الكتاب يتخيل رحلاته في جميع أرجاء العالم، وهو يجمع حيوانات لم تُر من قبل. إنه نوع من خيال المباهاة، رحلة على متن سفينة «بيجل» هدفها في النهاية ليس العلم بل استعراض الأشياء. فعلى غرار داروين يواجه رواة سوس دوماً الحاجة للعرض - لتسويغ نتاج مخيلاتهم الخرافية، وتفسيرها، وجعلها واقعاً.

(1) Dr. Seuss, If I Ran the zoo (New York: Random House, 1950).





Fig. 7. Types of faces. From Robert Baden-Powell, *Scouting for Boys* (London, 1908).



صورة (٧): نماذج الوجوه، ووجوه في الحشد

إن أول كتاب لسوس وهو «حين أفكر أني رأيته في شارع التوت» ١٩٣٧، يبدأ تماماً مثل داروين الذي رأى نفسه يبدأ بمواجهة سلطة الكبار الذين قد لا يصدقون أخيلته:

«حين أغادر البيت لأسير إلى المدرسة
يقول لي بابا دوماً
إرفع نظرك دوماً إلى الأعلى، يا ماركو
وحاول أن ترى كل ما تستطيع رؤيته.

ولكن حين أقول له أين كنتُ
وماذا رأيتُ ــ على ما أذكرُ ــ
ينظر إليّ بعبوس، ويقول:
إن نظرك حادٌ جداً.

توقَّفْ عن رواية القصص السمجة
توقَّفْ عن تحويل السمك الصغير إلى حيتان»[(1)].

إن التطور مثل الخيال، يجعلنا نرى كيف تتحول الأشياء إلى أشياء أخرى. وإذا لم يشرح لنا كلاهما العلاقة بين الأسماك الصغيرة والحيتان، وما الذي يستطيع الصنفان فعله، فإنهما يحدثان عندنا شعوراً بالدهشة والروعة والجمال في الطبيعة.

كان داروين يرى الطيور دوماً أكثر المخلوقات روعة. فمنذ ذكريات طفولته عن الديك البري، إلى البراقِش التي أذهلته في رحلته على الــ «بيجل»، إلى «أصل الأنواع»، و«أصل الإنسان»، حيث تأمَّل في أنواعها، وجاذبيتها بسبب زينتها، كان يتساءل بدهشة: هل تُعجَب الطيور بجديدها؟

(1) Dr. Seuss, And to think that's I saw it on Mulberry street (New York: Random House, 1937).

كان د. سوس يعجب بالطيور أيضاً. وكتابه «**عشاء البيض المخلوط Scrambled Egg Super**» ١٩٥٣[1]، يُقرأ بصفته نسخة معدّلة عن كتاب «**طيور العالم Birds of the World**». وهذه القصة تتصور عالَماً لما بعد حمار الوحش، من واضعات البيض الخالدات، لا لشيء على ما يبدو، إلا لتزويد الراوي بأصناف نادرة من عجّة البيض.

قال بيتر ت. هوبر: لا أحب أن أتفاخر، ولا أحب أن أتباهى

ولكني أتحدث عن الخبز المحمص

إن صوت بيتر الواثق من نفسه هنا، هو صوت كاتب الأطفال، صوت مؤلف الخرافة، الذي يقص قصصاً عن الاكتشاف، والمغامرة، والانتصار. وخلافاً لصوت مكتشفي أواخر القرن التاسع عشر، الذين كانوا في خطر دائم من عجز الكلمات، فإن صوت بيتر، مثل أصوات كل رواة د. سوس، صوت سيد قوي. وهذا ما جعل هؤلاء الرواة بشراً حقيقيين مهما كانت أقدارهم. والدكتور سوس يميز دوماً البشري من الخيالي. ويمثّل لكل غزواته ومغامراته مع الطيور وتهديدها الماكر، الثبات المطمئن الذي يمنحنا إياه الحس السليم بالإضافة إلى الحماسة.

وهذا هو إرث داروين أيضاً. فنحن الأخلاقيين الجالسين على أرائكهم، نقلب الصفحات في «أصل الأنواع» أو في «رحلة على البيجل» ونجد لا مخلوقات جديدة غريبة فحسب، أو نظريات جديدة وحسب، بل صوتاً جديداً: لا أحب أن أتباهى، ولا أحب أن أتفاخر.

إنه صوت الثقة الأدبية. إقرأ مقدمة «أصل الأنواع» بصفتها مقالة لتطوير هذا الصوت - إنها مزيج من التفكير، والاعتذار، والاعتقاد المدروس: «إني أعتقد تمام الاعتقاد بأن الأنواع ليست ثابتة، غير قابلة للتغير؛ بل على العكس من ذلك». هذا ما يراه الدكتور سوس أيضاً، وما يراه جميع الكتّاب الذين عرفتهم هنا.

(1) Darwin, Descent of Man, op. cit.

إن بيتر ت. هوبر يتباهى بإنجازاته مع البيض، وبحثه عن طيور لم يُسمع بها قبلاً، مما يجعله جزءاً من داروين، صاحب المخيلة الطفولية. وما نراه في كليهما هو التزام بجمالية الطبيعة، بحسنها وتنوع الحياة فيها. وهنا يعود السؤال من جديد: هل يُعَدّ تقدير الجمال علامة من علائم النوع الإنساني؟

إن الكتب التي استعرضتها هنا تسأل هذا السؤال أيضاً. وهي تُقدِّم لقرائها، لا مجرد أوصاف للأماكن المدهشة، بل لغة تسمو إلى الجمال أيضاً.

لقد حاولتُ أن أصطفي تلك المقاطع حيث تكون اللغة نفسها موضع الدهشة. و«الحركة الكشفية للفتيان»، يمكن أن يعلِّم الناشئة أن يروا، ولكنه يجهد أيضاً لتعليمهم كيف يصغون.

وحين لا ينظر الطفل إلى العالم الخارجي، بل يصغي إلى مخيلته، فإنه لا يواجه صيادين عاديين، بل كتّاباً رائعين. وقد يعود محمّلاً بقصة عن طير عجيب، مثل داروين الصغير.

دعهم يجلبون المتعة![1]

---

(1) Dr. Seuss, Scrambled egg supper, (New York: Random House, 1955).

الفصل التاسع

غرابة الأطوار والشذوذ

المعنى واللا معنى

من العصر الفكتوري إلى العصر الحديث

إن تأثير داروين في أدب الأطفال لا يقتصر على الحيوانات الخيالية، أو تصورات النمو، أو مخاوف التراجع. فقد وجد فقهاء اللغة خلال أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين مجموعة من الصور تساعدهم على فهم تغير اللغة. كما أن علماء الحياة رأوا في دراسة تاريخ اللغة، تشابهاً مع تكيف الأنواع وانطفائها[1].

وهكذا سارت دراسة اللغة ودراسة الحياة جنباً إلى جنب خلال حوالي نصف قرن. وراحت أشجار الحياة تعكس أشجار اللغات، ودراسة أصل الثدييات تتزامن مع دراسة اللغات الهندو - أوربية. وقد وضَّح ذلك عالم الحياة ارنست هايكل Ernest Haeckel حين أعلن في كتب نشرها في السبعينيات والثمانينيات من القرن التاسع عشر، أن فقه اللغة (الفيلولوجيا) التاريخي سبق علم المستحاثات في طرائقه، وأن اللغة والأنواع عملا بصورة متوازية.

كان جزء من تأثير التطور يتمثل في تصور مخلوقات غريبة، وجزء آخر يتمثل في تصور لغات غريبة. فقد جرى نبش اللغات القديمة، وأنظمة كتابتها خلال القرن التاسع عشر.

---

(1) Stephen Alter, Darwinism and the Linguistic Image: Language, Race, and Natural Theology in the Nine teenth century (Baltimore: John Hopkins University press), 1999.

لقد فكَّ شامبوليون رموز الهيروغليفية عام ١٨٢٨، وأصبحت البابلية المسمارية مفهومة في أربعينيات القرن التاسع عشر، وجرت قراءة الحثية في العقد الأول منه. وفي هذا الإطار كانت هناك الكتابة التصويرية لقبائل المايا، والأبجدية المقطعية لشعوب المتوسط، والتصويرية الوصفية في الهند. على أن هذه اللغات لم تُفهم كلياً حتى منتصف القرن العشرين.

وإذا كان هناك معنى يمكن أن نحصل عليه من مملكة الحيوان، فإن هناك معنى أيضاً في اللغة. وإذا كانت بعض المخلوقات تبدو تجمعات من أجزاء الجسد لا معنى لها، سواء أكان ذلك في «منقار البطة» الحقيقي، أو الهجائي الخيالي لإدوارد لير، فإن بعض اللغات يمكن أن تكون خالية من المعنى أيضاً. هذه الفكرة لـِ «اللامعنى اللغوي»، رسخت في أدب الأطفال في منتصف القرن التاسع عشر، ولا يبدو أنها تخلت عنه منذ ذلك الوقت.

صحيح أنه كان هناك دوماً كلام خاص بالأطفال، فالآباء يخاطبون أطفالهم دوماً بأنصاف كلمات مثل «مَمْ» للطعام و«تِش» للنزهة، منذ آلاف السنين؛ وأن التهليلات أو التهويمات، وإيقاعات دور الحضانة ورياض الأطفال تعتمد على مقاطع عديمة المعنى؛ إلا أن فكرة «اللامعنى»، كقوة خيالية، وأن «اللامعنى» بصفته تحدياً لمنطق الراشدين ولقوانين الحياة المدنية، هذا اللامعنى مثّل فكرة جديدة في إنجلترا العصر الفكتوري. وسادة هذا المعنى كانا بالطبع «لويس كارول Lewis Caroll» و«إدوارد لير Edward Lear»[١].

خلف ذلك تكمن الرواية، وبعض ما حاول روائيو القرن التاسع عشر أيضاً «معرفة حدود التوقعات الاجتماعية من خلال التجربة اللغوية. وأشهر من تعمّق في مصادر اللغة الإنجليزية بأشكالها القديمة ولهجاتها الإقليمية،

---

(١) إن كلمة «اللامعنى Nonsense» للدلالة على الشعر الساخر، أو أشكال الكتابة المازحة، لم تصبح مفهوماً عاماً حتى منتصف القرن التاسع عشر بالرغم من أنها ذكرت في قاموس أوكسفورد الإنجليزي منذ 1670، تحت عنوان «شعر اللامعنى Nonsense Verse».

السير والتر سكوت. فعل كل ذلك ليبرز العوالم القديمة جداً، والبعيدة جداً، لجمهور قرائه.

كان سكوت، كما يمكن أن يقال، فقيهاً بلغة المخيلة الروائية (مع النتيجة المتمثلة في أنه المؤلف الأكثر ذكراً في قاموس أكسفورد الإنجليزي، بعد شكسبير»،وأحد تأثيرات كتاباته كان فتح الأبواب الكلامية للروائيين اللاحقين للإتيان بمفردات جديدة، أو أصوات غريبة وهذا ما بدا للقراء قريباً من اللامعنى[(١)].

وفي روايات ديكنز أيضاً، كثيراً ما يقف القارئ قريباً جداً من حافة اللامعنى. فالالتفافات في اللغة مبثوثة في كل مكان. والعديد من أشخاصه يحملون أسماء مستوحاة من قصص الجن: بوكيت، بودسناب، جاغرز.. والبعض منهم يتحدث العامية، أو لهجة خاصة شديدة الغرابة لدرجة تبدو خالية من المعنى. (خذ على سبيل المثال اللغة المشوهة لـِ جو غارغيريز في «توقعات كبرى Great Expectations»، وبعضهم الآخر يصل جنونه إلى جعل الكلمات نفسها تطير (hانظر على سبيل المثال السيد ديك في «دافيد كوبرفيلد David Copperfield» الذي يكتب رسائل مطوّلة إلى الملك شارل الثاني ويجعلها تطير على طيارة ورقية)[(٢)].

وليس هذا كله مجرد أطوار غريبة، أو أشكال من الجنون، بل هو أشخاص تحوّلوا إلى كاريكاتور من خلال عيون طفل. إن الشخصيات الغريبة أو المدن الكبرى تتخذ كلها صفة متخيلة حين يراها بيب أو نيكولاس نيكلبي،

---

(١) وتوضح رسالة من «جون كيتس John Keats» عام 1819 ان هذا الشكل من الكتابة مرتبط بالطفولة والمدرسة، يقول كيتس: «لا أستطيع أن أنجح دون أن أكتب بعض الأبيات الخالية من المعنى مثل الصبية في المدرسة». وقد عَنْوَن ادوارد لير مجموعته الشعرية الأولى «كتاب اللامعنى A book of Nonsense» (1846).

(٢) حول مكانة «سكوت» في قاموس أكسفورد الإنجليزي، وشهرته في التجريب والتجديد اللغوي أنظر:

- John Willinsky. Empire of Words: The Reign of the Oxford English Dictionary (Princeton University press, 1904).

أو دافيد كوبرفيلد.. وكم من المرات يبدو العالَم معكوساً في مرآة، أو مقلوباً رأساً على عقب. كما يجد بوب نفسه في بداية «توقعات كبرى» معلقاً من قدميه من قبل وحش متطفل، دخل إلى باحة الكنيسة. يقول الرجل «كم خدودك سمينة!» فيجيب الوحش: «نعم لأني لم أستطع أكلها»، كما لو كان الذئب الضخم الشرير يتحدث إلى ذات القبعة الحمراء. هنا نجد حكاية جنّ وقد تحولت إلى كابوس، كما حدث فيما بعد في الرواية نفسها حين حوّلت الآنسة هافيشام لعبة ورق إلى جحيم[١].

إن ديكنز يكشف عن الخط الشديد الضبابية بين اللامعنى والرعب. ورواياته تعكس كليهما؛ وتؤثر فيما بعد في الطرق التي يلتزم بها كتّاب الأطفال بهذا الخط.

كما أن اللامعنى والنقد الاجتماعي يفيض كل منهما على الآخر، لا عند ديكنز فحسب، بل لدى معاصره ويليام ماكبيث ثاكراي W. M. Thackeray. فمطلع «معرض الغرور Vanity fair» على سبيل المثال، يقدم أنماطاً من المبالغة تصل إلى حد الإغراب. وحفل أميليا سيدلي الكلامي ينتهي بأغنية قصيرة، تبدو وكأنها خارجة على التو من كارول، أو لير، أو حتى من الدكتور سوس في هذا المجال:

«آه! كانت الأرض مكشوفة قاحلة،
آه! كانت العاصفة قوية حادة،
كان سقف الكوخ مغطى بالتأكيد،
وكان قلب الكوخ مضيئاً دافئاً.
مرّ صبي يتيم بشبك النافذة
وبينا هو يُظهر البهجة والحبور،
أحس لفحة منتصف الليل بقوة مضاعفة،

(1) William Makepeace Thackeray, Vanity Fair (1847-48, New York: Signet, 1962).

والثلج المنهمر ببرد مضاعف»[1].

ومن الرسوم المتحركة عند ثاكري، إلى الرواية، نستطيع أن نرى التقليد التصويري للكاريكاتور، منتقلاً من وليام هوغارث William Hogarth إلى إدوارد لير Edward Lear وحتى إلى شيل سيلفرستين Silverstein. ومن ثم يأتي اللامعنى ليقدم أكثر من مجرد اللعب والحماقات، أي ليجسر الهوة بين أدب الكبار وأدب الأطفال، ويبلور مواقفنا الاجتماعية والجمالية إزاء الكلمات وعلاقتها بأشياء العالم، والنيات الإنسانية، والمخيلة التصويرية.

لقد كُتِب الكثير عن هذا التقليد، وعن لويس كارول بصورة خاصة، حتى ليبدو التفكير بقول شيء جديد خالياً من المعنى.

إن كُتُب «أليس» أصبحت كلاسيكية بعد بضع سنوات من نشرها. كما أن شِعر لير نُظِر إليه على أنه يبني نوعاً أدبياً جديداً، حتى خلال حياته.

ومعظم نُقّاد هؤلاء الكتّاب، توجهوا بصورة عامة إلى حياتهم، كما لو أن معنى «**أرض العجائب**» أو «**البوم والهرة بوسي**»، يمكن تمييزهما في خيبات هذين الرجلين، الشاذين، الأخرقين، الغريبي الأطوار، واللذين يتصرفان، أو يقابَلان، بتحدٍ جنسي. وقد استخدمت السيرة الذاتية لهذين الكاتبين للتعامل معهما. وفيٍ حين حاول النقاد المحدثون أن يربطوا عملهم بالظروف الثقافية العامة (كـــ عمل كنوفل ماشر Knoefl Macher عن كارول، وتوماس ديلورث Thomas Dilworth عن لير، على سبيل المثال)، فإن الإجابات عن ألغاز حرفتهم يجري البحث عنها في الرجال أنفسهم.وفي العديد من الكتب والمقالات، يبقى الكاتبان - بحسب الكلمات التي وصف بها ادوارد لير نفسه «سيئي الخلق وشاذين» -.

ولا أستطيع تغطية جميع الانتقادات التقليدية لهؤلاء، أو للامعناهم، أو لخبرتهم. على أن ما أستطيع فعله هنا هو وضع كتاباتهم في الإطار الواسع لتاريخ أدب الأطفال، وتحديد مكانة كتاباتهم - خلال هذه العملية - في نسيج الأدب الإنجليزي الشعري والنثري.

---

(1) Kathleen Blake, Play, Games, and sport: the Literay works of lewis carroll (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974).

لقد بدأتُ بفكرة المعنى اللغوي، بصفتي مختصاً باللغات:

هل هناك معنى أساسي للفظ ما؟

وهل تحمل الأصوات معنى واحداً في عقول المتكلمين؟

وهل اللغات أنظمة صارمة، متفق عليها للمعنى؟

هذه هي الموضوعات التي كانت موضع تساؤل خلال القرن التاسع عشر، حيث كانت دراسة اللغة تتحرك من التأملات الفلسفية إلى علم تاريخي، ومن الهواية الشخصية إلى مقرر جامعي. وقد كان لكارول نفسه وزن في هذا الجدل من خلال كتابه «**المنطق الرمزي**» الذي طُبع حوالي نهاية حياته عام ١٨٩٦. ففي هذا الكتاب، كما هو الحال في مراجع منطقية ورياضية أخرى، تصدى كارول لإيضاح طبيعة هذه الموضوعات بتمثيل أشكال التشويش الحاصل بين علماء المنطق في عصره. فقد كان العلماء يرون - خلال فترة طويلة - أن المحاكمة المنطقية محكومة بقاعدة محددة. هذا الموقف أصبح موضع انتقاد. وحين نصل إلى كارول، نرى أن اللغة تمثل بالنسبة له، لعبة على نحو ما. (لذلك علينا ألا نعجب إذا رأينا الفلاسفة الحديثين يرون أن عمله مناسب لقراءات من خلال عدسات لودفيج ويتينغشتاين، أو فرديناند دوسوسور، أو فرويد، أو ديريدا).

إنه ينهي كتابه «المنطق الرمزي» بملحق موجه للمعلمين، يلاحظ فيه أن معظم كتب المنطق ألّفها علماء يفكرون في الفرضيات كما لو أنها وقائع، أو أشياء حية، ويقول: «إنهم يتحدثون عن الفرضية «بصوت خافت» كما لو أنها كانت كلاًّ حيّاً، واعياً، قادراً على الإعلان عن أنه نفسه، يختار ما يعنيه، وأننا نحن، المخلوقات البشرية المسكينة، لا نفعل شيئاً سوى توكيد إرادته التي لا يمارى فيها، وسروره ذي السلطة الكاملة، وأن يخضع له.

وخلافاً لوجهة النظر هذه، أنا أصرِّ على أن لأي مؤلِّف كتاب، الحق الكامل في أن يعطي المعنى الذي يريد لأي كلمة، أو تعبير ينوي استخدامه»[١].

---

(1) Knoenflmacher, Ventures into child land, esp. pp. 150-227. Thomas Dilworth, "Society and the self in the Limericks of Lear", Review of English studies, New Series, 45 (1994).

ويلاحظ كارول في مكان آخر: «ليس لأية كلمة معنى مستقل عما يعطى لها. إن الكلمة تعني ما يقصده بها المتكلم، وما يفهم منها السامع، وهذا كل شيء»[1].

وسنحاول هنا تفهم وجهة النظر هذه بشأن اللغة خلف أدب اللامعنى:

فإذا كان الكتّاب يعطون الكلمات المعنى الذي يريدون، فإننا لا ندري كيف سيفهمها القارئ، وربما لا يهمنا ذلك أيضاً.وهذا مثال على ذلك.

لقد كتب كارول مقطعاً شعرياً من اللامعنى عنوانه «Jaberwockey؟»، ونشره في مجلة «**Misch – Masch**؟» عام 1855، تلك المجلة التي كان كارول يجمع موادها لأنسبائه؛ وعَنْوَنَه: مقطع من الشعر الأنجلوسكسوني؛ وطبعه بأحرف تقلد الخط الإنجليزي في المخطوطات القديمة. ثم وضع كلاً من كلماته الجديدة (غير المفهومة بالطبع) في مسرد بصورة تقلد مؤلفي المعاجم المتحذلقين في منتصف القرن التاسع عشر أحسن تقليد.

وفي العام نفسه، جرى تعيين «هنري جورج ليدل Henry George Liddell» عميداً جديداً لكنيسة المسيح في أوكسفورد؛ وهو الرجل المسؤول (مع روبرت سكوت Robert Scott) عن أهم معاجم اللغة اليونانية القديمة وأشهرها «**ليدل وسكوت Liddell and Scott**»، الذي أحكم سيطرته على الحياة الأكاديمية لدرجة أن المؤلفين والمعجم أصبحوا موضوعاً لنقد ساخر:

«كتب رجلان معجماً: ليدل وسكوت

نصفه ذكي، والآخر تنقصه الفطنة

أجيبوني أيها الفتيان! بسرعة عن هذا اللغز

أي الجزئين كان من صنع سكوت،

وأيهما من صنع ليدل؟».

وفي أدب اللامعنى حصل قليل من الإنتاج على المكانة العالية التي احتلها مؤلِّف «Humpty Dumpty» الذي يشرح في الفصل السادس «من

---

(1) Quoted in: Blake, play, Game and sport.

خلال مرآة» مقدمة «Jabber Wocky» ويؤيد فيه ذلك الاعتقاد حول استخدام اللغة ومعناها. يقول: «حين أستخدم كلمة، فهذا يعني أني اخترت هذا الاستخدام للكلمة - لا أكثر ولا أقل». ووجهة النظر هذه تذكّرنا - كما يلاحظ القراء - بموقف كارول في المنطق الرمزي» الذي يقول «أي مؤلِّف لكتاب له ملء الحق في إعطاء أي معنى يحبه لأي كلمة أو تعبير يرى استخدامه».

لقد جرى تناول نصوص مثل Jabber Wocky وHumpty Dumpty بقدر كبير من الهزل، إلى جانب مفاهيم التمثيل اللغوي، وشعر اللامعنى، وجمالية الأدب، التي تستند إليها.

وهناك شيء محدد بشأن Jabber Wocky جعله غير قابل للنسيان، وعرضة للنقد الهازل. فمارتن غاردنر Martin Gardner ناشر «أليس مع الشرح»، يلاحظ أن النكت بشأنه لا حصر لها، وأن المترجمين من سبعينيات القرن التاسع عشر نظروا إليه بصفته يمثل اختباراً لمهارتهم.

(وقد أنتج روبرت سكوت نفسه نسخة ممتازة عنه بالألمانية، مدعياً - على سبيل المزاح - أنها الأغنية الأصلية التي بنى كارول عليها قصيدته الإنجليزية، ومدعياً أيضاً بطريقة فيكتورية أصيلة، أن النص كُشِف له في «جلسة روحانية»[1].

ويبدو لي أن محور هذا الجدل بشأن «Jabber Wocky»، يتمثل في ما قالته أليس بشأنه: «إنه يملأ رأسي بأفكار - ولكني لا أعرف ما هي!».

هذا ما يفعله الأدب! إنه يملأ رؤوسنا بأفكار، ولو كنا لا نعرف ما هي. والأمر، في الغالب، متروك لمربّين مثل Humpty Dumpty، أو هنري جورج ليدل، أو لعدد آخر من المعاصرين وأنا منهم. ومهمة هؤلاء أن يقولوا لطلابنا ماذا تعني هذا الأفكار. وما هو هام، فيما يتعلق بـــ Jabber Wocky، والطيف الواسع من شعر اللامعنى، أنه يُلهم. ولا تهم هنا تفاصيل الكلمات بقدر ما تهم مناسبات قراءتها، وردود الفعل إزاءها.

---

(1) Quoted in: Murray cohen, Sensible words: Linguistic practice in England, 1640-1785 (John Hopkins University Press, 1977).

إن كارول يتصور هنا بعضاً من تاريخ الأدب: مجموعة من النصوص والقراءات التي تعود إلى الأصول الأولى للأدب الإنجليزي. وهو في هذه العملية، يشارك فقهاء اللغة المعاصرين في انبهارهم بتطور اللغات. وفقهاء اللغة هؤلاء عبروا، على غرار داروين، عن دهشتهم للتنوع الكبير للألسنة: الكلمات القديمة، والأصوات القديمة، والنصوص القديمة.

إن كتاب «أليس» مملوء أيضاً بالعجائب، ولكن مع اختلاف، يتعلق بالمعنى الدارويني «للعجيب». فقد لاحظتُ في الفصل السابق أن المعنى الدارويني لكلمة «Wonder» تعني عجيب ضمن نظام. فجميع مخلوقات العالَم الغريبة تتدرج في تصنيفات، وفصائل يتشابه أفرادها في معالم معينة. أما في «**أليس في أرض العجائب**»، فالعالَم الذي تعبر عنه كلمة Wonder يوصف بأنه «queer» بمعنى شاذ أو غير مألوف. فـ Humpty Dumpty في نظرها مخلوق شاذ. إنه يمسك دفتر مذكرات «أليس» بالمقلوب، حين يحاول أن يحسب (يقوم بعملية حسابية)، كم من الأيام لا يوجد فيها أعياد ميلاد.

يبدأ: «يبدو أن ذلك صحيح».

تقاطعه أليس: «أنت تحمل الدفتر بالمقلوب».

يقول همبتي - دمبتي بمرح، وهي تقلب له الدفتر، وتضعه بشكل صحيح:

«بدا لي أنه شاذ بعض الشيء!».

كل شيء يبدو شاذاً بعض الشيء في أرض العجائب. وإذا كان همبتي - دمبتي يرى الأرقام بالمقلوب، فإن أليس وجدت أيضاً أن كلمات Jabber Wocky مكتوبة إلى الخلف؛ ولم يصبح للقصيدة معنى إلا بعد أن أدارت الكتاب بحيث يقابل المرآة.

إننا هنا أمام عالَم شاذ (queer). وهذه الكلمة ومشتقاتها تظهر أكثر من عشرين مرة في «أليس في أرض العجائب» وفي «خلال المرآة ». إنها الكلمة التي يمكن أن توصف بها تجربة كارول، وستصبح المفردة المقابلة لا

لـِ «Eccentricity»، أي غرابة الأطوار فحسب، بل للخبرة الجمالية لأدب الأطفال التخيلي كله.

إن كلمة Queer تأتي من جذر يعني أصلاً «بعيد عن المركز». وقد ظهرت في القرن السادس عشر لتدل على الأشياء الغريبة أو الناس الغريبي الأطوار. وفي القرن التاسع عشر أصبحت من أكثر المفردات استخداماً لتعريف الممارسات المخالفة لتقاليد المجتمع الفكتوري؛ على أنها لم توحِ بالشذوذ الجنسي إلا في العشرينيات من القرن العشرين. وعبارة «الشارع الشاذ Queer street» كانت تستخدم لوصف المكان الذي يمكن أن يتعرض فيه المرء للمخاطر، أو المرض، أو الموت. وبالمناسبة، فقد راقني جداً أن «هاري بوتر Harry Potter» يستخدم تعبير «Diagon Alley الزقاق المائل أو المنحرف»، وهو ليس إلا ترجمة للتعبير القديم «Queer street الطريق الشاذ أو المشبوه».

وكلمة Queer تصادفها بكثافة أيضاً عند ديكنز؛ وهو يصف الأثاث من الطراز العتيق، والمساكن القديمة، والتعابير الغريبة بشأن الأشخاص غريبي الأطوار.

الحياة تعاش على الخط المائل، أو بعيداً عن المركز، أو من خلال مرآة، أو بالمقلوب... هذا هو عالَم مخيلة اللامعنى. وهو العالَم الذي يجذب الصغار.

«تعلن أليس وهي تلتقط مروحة الأرنب الأبيض وقفازاته.

أنظر يا عزيزي! كم يبدو كل شيء غريباً اليوم! فالكلمات غريبة، والأناشيد غريبة، والأحلام غريبة».

وفي «من خلال المرآة» هناك أيضاً «هؤلاء الرُسُل الانجلوسكسونيون الغريبو الأطوار، الذين يرافقون الأسد ووحيد القرن». إنه تعبير يعيد إلى الذهن الطبعة الأصلية لـِ Jabber Wocky وكأنه قصيدة انجلوسكسونية هزلية.

وفي ختام ذلك الكتاب، حين تصرخ الملكة الحمراء وتأمر الجميع أن يشربوا نخب أليس، يشرب جميع الضيوف بالرغم من أنهم «فعلوا ذلك بغرابة كبيرة». إن الأشياء الغريبة تملأ عالم كارول، وعالم دودغسون أيضاً.

لنعد إلى ذلك الاقتباس من «**المنطق الرمزي**» الآن، لا بصفته شرحاً لنظرية لغوية، بل بصفته حالة من الخيال. فهو يشكو من أن علماء المنطق، يفكرون بالظواهر المنطقية، كما لو أنها «معاشة، ومتصفة بالشعور» فالمفاهيم، أو الأشياء، أو المخلوقات ممتلئة حياة وفاعلية. وما أن تبث فيها الحياة حتى تصبح أصدقاء، أو أقراناً، وحتى سادة. ونصبح نحن، كما يقول كارول، تابعين، خاضعين، وفي انتظار «الإرادة المسيطرة لهذه المخلوقات، و هو شرط يبرز خلال السرد اللامع لكتب أليس. لأن حياة أرض العجائب تكمن في الطرق التي تتمتع بها الأشياء الغريبة بالحياة - فتلعب بالورق، وبالدمى - ثم تنتقل إلى السيطرة».

«تقول ملكة القلوب: ضعوا هذه الرؤوس بعيداً!» ذلك أن المخلوقات البشرية المسكينة لا تستطيع في هذا الكتاب إلا أن تلبي تلك الإرادة، وتخضع لها. وحتى حين تصبح أليس ملكة في ختام «من خلال المرآة»، فإنها تواجه مشكلات مع تلك الإرادة وسرورها. فالتعامل الطويل مع الملكتين الحمراء والبيضاء جعلها تستمر في الخضوع لما تريدان. «بعد أن شرب رعايا أليس نخبها، بقي عليها أن تؤدي الواجبات الرسمية». قالت الملكة الحمراء «عليك أن تردي لهم التحية بخطاب واضح». وحاولت أليس الخضوع لذلك بطيبة خاطر.

كيف نستطيع الخضوع لسادة خياليين؟

ما الذي يحدث حين تُبثّ الحياة في مفاهيم أو أشياء جامدة؟

إننا نرى أحجار الشطرنج، ولكن ماذا عن الأفكار مثل «منطوق الفرضية» بصفتها كلاًّ حياً، واعياً؟

إن شكوى كارول تذكِّرني بنهاية قصة قصيرة لـِ «وودي آلن Woody Allen» اخترع فيها رجل آلة تأخذه إلى كتب يحبها، وتجعله يعيش مع مدام بوفاري، وألكس بورنتوي. ولكنه ارتكب خطأ في استخدام to have (وهو فعل شائك معقد التصريف) فوجد نفسه ينتقل إلى كتاب آخر، ويجري طول حياته فوق أرض صحراوية قاحلة على سيقانه المغزلية...

وهي تذكرني أيضاً بأشياء في ادوارد لير. فلير يملأ شعره بأشياء غريبة تُبث فيها الحياة، وبأناس من آخر العالم يحملون رغبات شاذة، وبنباتات وحيوانات مصنوعة من أشياء غريبة كفرضيات حية.

فكتابه «**علم نبات اللامعنى**» على سبيل المثال، يتخيل نباتات تحمل ثماراً غريبة مثل Guittara Pensilis التي تحمل غيتارات، والـ Phattfacia التي تحمل رأساً كبيراً بدلاً من الزهور. وقصيدته «المنضدة والكرسي»، تتصور هذين الشيئين معاً، وهما يتمتعان بالحياة وبالنطق. يذهبان في نزهة إلى المدينة، فيضيعان، ويجدان طريقهما أخيراً إلى السرير.

إن عالَم لير يشبه عالَم د. سوس، حين ننظر إليه سطحياً. صحيح أنه يتخيل أبجديات مصنوعة من أشياء غريبة، وصحيح أيضاً أن حيواناته وأناسه يتصفون بصفات سريالية، معقدة، وصحيح أنه يتصور حالات لا معقولة تشعر القارئ بما يشبه د. سوس:

«كان هناك كهل

دفعته الخيبة إلى شراء أرنب بري.

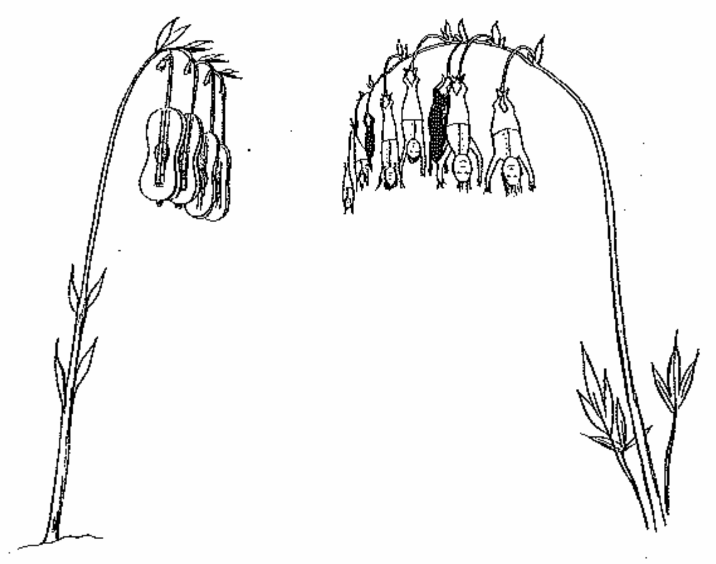
وفي أحد الأيام الجميلة، ركب بعيداً

فخفف ذلك من خيبته، بعض الشيء».

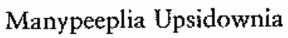
ولكن في لير قدراً من ديكنز، أكبر مما فيه من سوس: فشخصياته يمكن أن تأتي من أي من رواياته. فأنا أرى «ويميك» من «توقعات كبرى» لديكنز، بفمه الشبيه بصندوق البريد، وكأنه شيء من اختراعات لير. يمزج بين العنصر البشري، والأداة المادية. ونحن نرى شخصيات لير تضع سطولاً على رؤوسها بدل القبعات، وأبواقاً بدل الأنوف، ولها أعناق مثل طيور الكركي، وشعرها يعيش عليه جراد البحر...

لقد عمل شعر لير أشياء عديدة، ولكنه لبى الرؤية الطفولية وحاجات حياة الطفل بصورة خاصة - كما تُظهِر حياة بيب في افتتاح «توقعات كبرى»، وهي حياة مقلوبة رأساً على عقب.

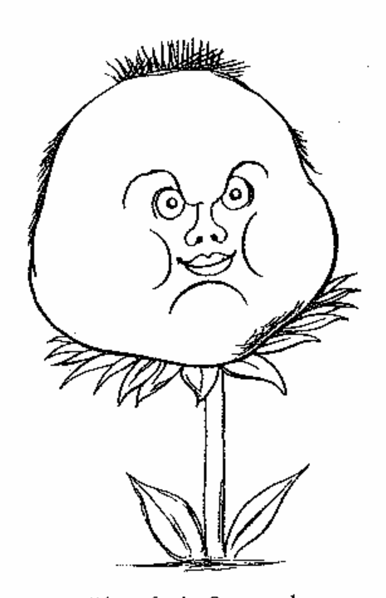
CHAPTER NINE



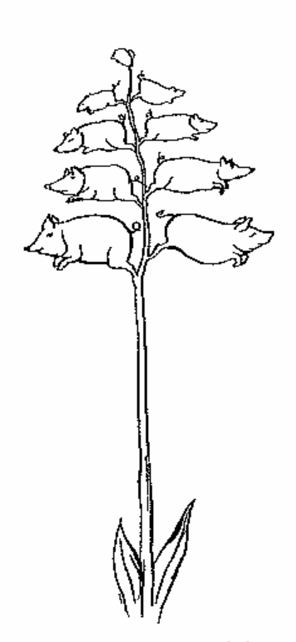
Guittara Pensilis



Manypeeplia Upsidownia



Phattfacia Stupenda



Piggiawiggia Pyramidalis

صورة (٨): اللامعنى في النباتات

لقد ظل النقاد فترة طويلة يرون أن لير يتحدى مُثل المجتمع الفيكتوري وتقاليده. ففيه كما قال توماس ديلورث عن شعر اللامعنى عند لير: «فيه رعب دفين». وما يفعله لير أيضاً هو استكشاف الخوف الكامن في الخبرة اليومية: أسماء المدن، وكلمات الأشياء العادية، وأجزاء الجسم وأعضائه.. فكل مدينة في قصائد لير الفكاهية تصبح مكاناً غريباً بامتياز.

أنظر هذه اللعبة: تبدأ بـــ كان هناك شخص من...

(إملأ الفراغ، واختر قافية لذلك المكان، وأكمل السطر الثاني على نفس القافية). على غرار النماذج التالية:

«كان هناك شيخ من مدريد

بليد الذهن وعنيد..

كان هناك شيخ من استنبول

يدور ويغني ويبول..

كان هناك شيء من دوفر

يسرق المال ويفرّ... الخ».

إن الأماكن المألوفة تمتلئ بسكان غريبي الأطوار؛ والعديد من هؤلاء الشيوخ، كبار في السن.

هكذا يتخيل لير العالَم شائخاً مأهولاً بأناس كبار السن، غريبي الأطوار. وما يقدمه هناك، هو رؤية الكبار بأعين الأطفال؛ كما لو أن الأطفال يرون في الكبار أنماطاً من السلوك الشاذ الذي يلاحقهم. لدرجة تصبح معها أخطاؤهم صغيرة جداً بالمقارنة معه.

إن إنجاز لير في هذه الأغاني الساخرة تتمثل في أنه يجعل الكبار في ذلك العصر شواذاً. فأناس لير يعيشون خارج إطار الحياة:

«كان هناك شيخ في الجوار

يعيش في فوضى كبيرة

يرقص مع الهرة، ويصنع الشاي في قبعته

ويزعج كل الناس في الجوار».

هذه أغنية ساخرة من أرض العجائب، حيث ترقص الحيوانات، ويصنع الحمقى الشاي في القبعات. فعالم لير شاذٌ حقاً:

«كان هناك شيخ من كشمير

حركاته تخيف الصغير والكبير

ولأنه طويل ونحيف

ينظر من أعلى الجدار

ويرى بطتين سمينتين

من كشمير..».

وهناك كلمات يستخدمها لا تُرى حتى في قاموس أكسفورد الإنجليزي مثل Scroobious وJabber Wocky. ألا يذكّرنا ذلك بطفولة ديكنز؟

إن عالَم لير شاذ، ولكنه لا يأخذ أشخاص ديكنز حتى التخوم. إنه عالَم ما وراء التخوم. وفي جميع كتاباته يجعل أشخاصه يبحرون إلى أراض غريبة وجزر بعيدة.

فالبوم والهرة بوسي يذهبان إلى البحر في قارب أخضر بخضرة البازلاء - وهذا القارب نسخة من قارب كروزو، لأن الكثير من كروزو تسلل إلى لير. فالجزر في كل مكان، والقوارب تملأ تصوراته. ومجموعات أغانيه الساخرة «**Limericks**» يمكن أن تقرأ بصفتها رحلات إلى أطراف غريبة من الأرض، وفي أي مكان يصل إليه في هذه الأغاني ــ من طروادة، إلى نيويورك، إلى نيبال، يجد أشياء شاذة، عجيبة:

«كان هناك شيخ في قارب

يشكو من ألم في حلقه

حين سألوه: هل تتكلم؟

أجابهم: إني أنظر،

وإياكم أن ترفعوا أصواتكم في هذا القارب».

هذه الرحلات تذهب إلى لا مكان. فهذا الرجل لا يتكلم، ويطلب من الآخرين بالمقابل، الصمت والهدوء.

وفي: «**قصة الأطفال الأربعة الذين ذهبوا في رحلة حول العالَم**»، التي كُتبت لأحفاد اللورد ويستبوري عام ١٨٦٧، وصل المسافرون إلى مكان ما. وحين توقفوا لم يجدوا أرضاً يمكن رؤيتها على الخرائط. إنها بلد لير وحسب: أرض مملوءة بشرائح العجل، وحبات الشوكولاته.. أرض لا توجد فيها منازل، بل زجاجات كبيرة من دون سدادات؛ آفاق حيث المخلوقات المصنوعة من خُضَر يمكن أن تتلاشى على حافة السماء الغربية في غيمة بلورية من الرمل المعرّق.

إن حياة لير نفسها عاش معظمها بين الجزر. ففي أسفاره عبر البحر المتوسط، كان يتوقف غالباً على الجزر اليونانية لينعم بالشمس وبمداعبة الشبان الذين كانوا، بالرغم من تقلبهم، رفاقه المعبودين. وحين ننظر في مخلوقاته الغريبة، كيف لا نرى فيها نقداً ساخراً لتقليد الرواية الإنجليزية.. ذلك التقليد الذي يمتد من مغامرات كروزو إلى مغامرات بيكي شارب؟

لنذكر ذلك النشيد الذي ذكرته سابقاً في هذا الفصل، ونضعه في مقابل المقطع الشعري في مقدمة «**الفتى ذو الأنف اللامع**»:

«حين يهيمن الظلام الدامس والصمت
على السهل الواسع
خلال ليالي الشتاء الطويلة.. الطويلة
وحين تزمجر الأمواج الغاضبة
وتتكسر على الشاطئ
وتنفجر الغيوم العاصفة على المرتفعات العالية
في هضاب شانكلي بور...».

وهناك الكثير من هذا الوصف الشبيه «بثاكري»،... الأرض الواسعة المظلمة المنذرة بالشؤم، والليل العاصف، والمكان البعيد القاحل، والفتى

الوحيد... وفي لير، نرى أنفسنا متروكين دوماً على الشاطئ، عالقين في جزر من الخيال، ونحن ننتظر مراكبنا لتعيدنا إلى بلدنا أو بيتنا.

وخلال ذلك كله، هناك حب. إنني لا أذكر أية علاقة عاطفية في مؤلفات د. سوس. ولكن هذه العلاقات تملأ تصورات لير. فالفتى يقع في حب مأساوي مع فتاة رقيقة، والبوم ينجح في إقامة علاقة زواج مع الهرة بوسي.

وفي مجموعة مبكرة صوّر لير فيها الأغنية الشعبية «كاتلين اومور» (وربما أنهاها عام ١٨٤١، حين كان في التاسعة والعشرين، ولم تطبع في حياته) أشاد بحب الشابة وتأسى لموتها.

وفي «**غزل الشاب يونغي - بونغي - بو**»، يطلب البطل الزواج من السيدة جينكلي، ولكن الجواب الوحيد الذي يحصل عليه هو (إن عرضك جاء متأخراً جداً، لأن لديَّ خطيباً في إنجلترا)، وخطيبها هو السيد هاندل جونز، ايسكواير، وهو اسم يمكن أن يأتي مباشرة من عالَم ديكنز، ويوحي بالمكانة الاجتماعية والاستمرار.

وبين اللامعنى، وتكرار هذه القصيدة (التي لحنّها لير نفسه، وكان مغرماً بغنائها أمام الآخرين، تكمن الوحدة الرهيبة لحياة لير نفسها. فبالرغم من هروبه من عالم النبلاء، بالسفر إلى الشواطئ والجزر، فإن أشخاص لير يقفون دوماً، وجهاً لوجه، أمام غرابتهم المستعصية على التغيير، ويبدو كما لو كان طفلاً غريب الأطوار في عالم راشدين. ولكنه خلافاً لماكس في: «أين توجد الأشياء الوحشية»، لا يعود بقاربه إلى غرفته وعشائه على الإطلاق. وعوضاً عن ذلك، نرى لير دائم الأسفار. وإذا كان في كتاباته ما يذكر بـِ «ديفو» أو «ديكنز»، فإن فيها أيضاً ما يذكر بـِ «داروين».

إن تصوير لير للطيور مختلفة الألوان يجعلها تبدو وكأنها نسخة اللامعنى من مشاهدات داروين على «البيغل». حتى السلحفاة في «يونغي - بونغي - بو» تحمل دقة داروينية. فمما يظهر في «الشرح الحديث لمجموع شعر لير»، نعلم أن السلحفاة التي يهرب عليها يونغي - بونغي - بو هي نفس الـ Chelonia Imbricata التي صنع لها لير طباعة حجرية لتوماس بل عام ١٨٣٦.

لقد وجد لير وداروين نفسيهما في العقد الثالث من القرن التاسع عشر منجذبين إلى الطبيعة والبحث في مناقير الحساسين، أو ظهور السلاحف، أو الأدلة على مكانتها في آفاق الخَلق. كما أن الاثنين شعرا بدهشة عظيمة خلال ملاحظتهما لهذه الآفاق. وهناك مقاطع في «رحلة على البيغل» يتجلى فيها شعور يعادل شعور لير بغرائب الطبيعة[١].

إن الناقد الحديث جان جاك لوسيركل Jean – Jacques Lecercle يرى لحظة في «داروين على الجمال» تؤكد ذلك. يقول: «أن تكون - الجمال أو الإبل - غريبة - فهذا مؤكد. فحين ترى كائناً مضطجعاً على الأرض، وهو يقوم بحركات غريبة، كأن يقذف أقدامه في الهواء، فإنك لن تقترب منه إلا بالتدريج، حتى تتعرف عليه»[٢].

إنه اللقاء الأول لـِ «لوسركل» مع اللامعنى الإنجليزي ممثلاً في نص مكتوب. لذلك يلاحظ: «لماذا يتصرف عالِم طبيعة على هذا النحو؟ وما الدور الذي تؤديه الحركات الغريبة في التصنيف العلمي للمخلوقات؟» ويتابع لوسركل: «إن كاتب حكايات اللامعنى هو عالِم طبيعة يستكشف...» ولكن ما هو أكثر من ذلك. إن لغة داروين أيضاً ليست لغة عِلم بل لغة رواية. إنه يشعرك بالنثر المبكر لديكنز. إنه يكتب قصة عن عالَم الطبيعة، كما يكتب ديكنز غرائبياته - كما لو أن السيد ديك في «دافيد كوبرفيلد» ظهر على شاطئ ما، وهو يقلّب قدمه في الهواء. إنه فضول في كلتا الحالتين. وهو يشعرك أيضاً بما سيصبح تقليداً ساخراً لِكارول في «أليس في بلاد العجائب».

«قال الشاب: أنت مُسِنّ، أيها الأب ويليام!

وشَعرك أصبح شديد البياض

وأنت تقف، مع ذلك، على رأسك!

أتظن أن ذلك صحيح، في سنِّك؟».

---

(1) Martin Gardner, The Annotated Alice.

(2) Jean-Jacques Lecercle, Philosophy of Nonsense; the Intuitions of Victorian Nonsense Literature (London: Routledge, 1994).

لقد تجاوز داروين حافة اللامعنى التي يمكن أن يصل إليها عالِم الطبيعة في العصر الحديث، كما أن «أرض العجائب» وشِعر لير يأخذاننا أبعد من هذه الحافة.

لقد بدأ لير حياته بصفته مصوراً للتاريخ الطبيعي. وكتابه الأول الذي تمت طباعته عام ١٨٣٢ هو: «رسوم توضيحية لفصيلة الببغاوات». وهو مشروع وصفه في رسالة شعرية لصديقه هاري هيند، يقول فيها:

«كنت طول اليوم

بعيداً في أقصى الغرب

أرسم أجمل الببغاوات

الحمراء مثل الجَزَر الطازج».

وهو هنا يجانس الببغاوات Parrots مع الجَزَر Carrots.

إن رد الفعل الأدبي للنزعة الطبيعية في عصره تمثَّل في نوع من التطور المعكوس. أي أن الكائنات تنقلب إلى ما هو دونها؛ [فتصبح الطيور نباتات، ويتخذ البشر صفات الحيوانات]. حتى الأصوات التي يحبها لير هي لغة متراجعة؛ والأسماء مثل دونغ، ويونغي - بونغي - بو، وبَبْل؛ والكلمات مثل Scroobious؛ والأشياء مثل بوتلز؛ هذه كلها توحي بالتعبير البدائي السابق للغة؛ كما لو أن لير يحاول أن يعود إلى زمن ما قبل الكلام المتحضر. وهناك حالات، يبدو أن المعنى يختفي فيها خلف اللفظ، كما لو كان ما يقصده ليس رؤية الشيء، بل سماعه.

«كل تلك الذبابات الزرقاء المعبأة في زجاجات، بدأت تئز معاً محدثة صخباً وصراخاً.. وأصواتاً... وتصرصر».

إن لير يجد متعة بالغة في استخدام أصوات الكلمات بطريقة جديدة. وفي مقطع كهذا نرى أن الكلمات التي يوجد لها معنى في القاموس تتحول إلى لا معنى. وهو يمثِّل هنا... وخلال عمله كله، كيف يمكن للُّغة العادية أن تتحطم إلى لا معنى بكل سهولة. وكيف أن المنفي، أو المريض، أو المُبعد اجتماعياً (لأن لير نفسه هو كل ذلك) يرى في الحياة الحميمة، الراشدة، الآمنة، الصحية، لا السعادة والهناء بل الانقسام والتفتت.

وحين نرفع بصرنا إلى السماء، كيف يمكننا أن نرى القمر بنفس الطريقة مرة أخرى؟

إن عالَم لير ليس عالماً رائعاً كلياً، خلافاً لعالَم كارول في Jabber Wocky على سبيل المثال. إنه عالَم خبرة يومية، تُرى وتُسمع بطرق جديدة. عالَم يُرى بعيني السيد لير:

يظنه البعض شاذاً غريب الطباع

وتراه قلة لطيفاً نوعاً ما.

استمرت تقاليد أدب اللامعنى بعد كارول ولير. وهناك كلام طفلي، أو لا معنى له، من حين لآخر عند كبلنغ، وشسترتون، وولتر دولامار، وادموند كليريهيو بنتلي. وهذا الأخير طوّر شكلاً شعرياً يحمل اسمه الأوسط (كليريهيو) يتمثل في مقطع يضع قافية باسم شخص بغية الحصول على تتمة مضحكة، أو لا معنى لها. كهذه المقطوعة المبكرة التي طبعت عام ١٩٠٥.

«السير همفري ديفي

يكره الشال الصوفي

عاش في الخزي واللوم

لأنه اكتشف الصوديوم»[١].

وكتاب هيو لوفتنغ Hugh Lofting «قصة الدكتور دوليتل Dr. Dolittle story» ١٩٢٠ و ١٩٢٢، يستخدم غالباً أسماء ذات لفظ سخيف، وحالات سخيفة. منها على سبيل المثال: بوشمي بوليوس الذي يحمل رأساً في كل طرف، يبقى أحدهما مستيقظاً على الدوام.

وفي نهاية العصر الفكتوري، كان اللامعنى قد استقرّ في الحياة الفكرية الإنجليزية والأمريكية، إلى حد جعل «كارولين ويلز Carolyn Wells» تنشر عام ١٩٢٠ «**مجموعة اللامعنى للمبتدئين A Nonsense Anthology for Scribner's**» بادئة بـــ Jabber Wocky لكارول، ومارة بسلسلة طويلة من الأشعار: من

---

(1) E.C. Bentley, Biography for Beginners (London: 1905), E. Clerihew Bentley with C.K. Chesterton, The first Cherihews (Oxford Univ. Press, 1982).

«قصائد لير الساخرة The Limericks» إلى دمدمات جيلبرت W. S. Gilbert، إلى المعارض الثمينة لهيلير بيللوك، إلى إنجازات أخرى (مغفلة الاسم ومجهولة فيما بعد).

إن بعض هذه الأشعار أشعار للأطفال بشكل واضح، والبعض الآخر ليس كذلك بشكل واضح أيضاً.ولكن ويلز تعترف في بداية مقدمتها لمجموعة اللامعنى، بأن اللامعنى في رحلة إلى حافة التجربة. وأنه حالة ذهنية، وشكل من أشكال استخدام اللغة، أكثر منه مكاناً للخيال. «وحين نمثِّل الأدب على خارطة، يحتل اللامعنى بقعاً صغيرة مبعثرة، يهملها السائح العادي، ولكن المسافرين المتنورين القلائل الذين يعيشون على أطرافها يجدون فيها متعة كبيرة»[١]. ويعترف «إميل كامارتس Emile Cammarts» في كتابه «**شعر اللامعنى**» ١٩٢٥ أيضاً، بالأصل الجغرافي لهذا النوع الأدبي؛ لأن لير استوحى القصائد الساخرة من خلال رحلاته.

ولولا ذلك الشيخ من توباغو، أو دنفر، أو مدريد... لحُرِم الجنس البشري من ألوف الأبيات التي تُرسِل التحية من جميع أطراف الأرض. إن الأمر يبدو كما لو أن قراءتنا نفسها هي فعل ارتحال إلى أماكن لا تُعرف إلا بأسمائها على الخارطة. إن مشاعر ويلز وكامارتس (وإلى حد ما مشاعر لوفتنغ في قصص د. دوليتل) هي مشاعر عالم ما بعد الإمبراطورية. فأسماء مثل القرم، والخرطوم، لا تذكِّر هنا بالانتصارات البطولية بل بشذوذ أولئك الذين لا يستطيعون التغلب حتى على تصرفاتهم الشاذة.

وفي هذه التصرفات غير العادية تكمن الخبرة السياسية والفنية سواء بسواء. فإرث كارول، ولير، وخلفائهم يقف وراء الحس الفكاهي الفوضوي لجماعة الدادائية، من الشعراء، والرسامين، والفنانين في العقد الأول من القرن العشرين، أولئك الذين جعلوا من اللامعقول تعريفاً فنياً للقرن.

إن «دادا» يتعامل مع كلام الأطفال الصغار جداً (الأصوات من حرف أو حرفين، والفأفأة، والتأتأة و..)، واسم الحركة نفسه يوحي بأصوات

---

(1) Carolfyn Wells, Nonse Anthology.

الصغار، ذلك أنها مقاطع مكررة «دادا» من الفرنسية أو الروسية، تعني خبب الفرس... فهل كان «تريستان تسارا Tristan Tsara» ليستطيع أن يؤلف «بيان الدادا» عام 1918 من دون شعر اللامعنى؟

«على كل صفحة أن تنفجر، إما بالجدية العميقة الثقيلة، أو بالريح المدوِّمة، أو بالجنون الشعري، أو الجديد، أو الخالد، أو المزاح الساخن، أو الحماسة للمبادئ، أو الطريقة التي تطبع بها. فهناك من جهة، عالَم يترنح وهو يطير، منذور إلى مطرقة الجحيم، وهناك من جهة أخرى، رجال جدد، خشنون، يثبون، يمتطون الفُواق. وخلفهم عالَم مشلول يقوقي أدبياً بهوس التحسين».

أو أن يعطي حكمة بمقطع من الدادا:

معرفة، معرفة، معرفة

بوم بوم، بوم بوم، بوم بوم[١].

إن «دادا» تسارا لم يكن فريداً بين الحركات الأدبية والفنية التي بحثت عن وحيها في اللامعنى الطفولي. فالـــ «طليعة Avant-garde» الروسية في العقود الأولى من القرن العشرين استندت إلى كلام الأطفال لتطوير شعرية مستقبلية، لأن هذا الكلام وتلك اللغة تتحدى مفاهيم لغوية متواضع عليها.

إن الفنانين والمنظرين مثل «اليكسي كروشنيك Alexei Kruchenyke» ربطوا بين الطفولي والبدائي، بين «بهبهة» دور الحضانة وأصول اللغة نفسها. وسرجي ترتياكوف الذي عاصر كروشفيك، وصف الشعر الذي كان يبرز من تلك الحركة بأنه «كتبٌ غريبة»، مع البهبهة، وحروف ومقاطع غير قابلة للفظ الواضح.

وبعد عقدين من الزمن، وجد دانييل كارمس Daniil Kharms، الروسي الساخر، وجد في اللامعنى الطفولي وحياً داخل لا معقولية الحياة»[٢].

---

(1) Tristan Tzara "Dada Manifesto" In Barbara Wright, Trans, seven Dada Manifestos (London: Calder, 1977).

(2) Sara Pankenier, "In Fant Non sense, The In fantilist Aesthetic of the Russia an Avant – Garde, 1908-1939 (PR. D. dissert, stanford university, 2006).

لقد استندت حركات مثل دادا، والمستقبلية، والسريالية، مباشرة إلى تقاليد اللامعنى في دور الحضانة، ورياض الأطفال، والمدارس الابتدائية، خلال عملها لتطوير أشكال من الأداء الفني، أثرت بدورها في أدب الأطفال. وهكذا أصبح اللعب الطفولي، والأشياء المقلوبة رأساً على عقب موضوعات للمخيلة. وقد وضح ذلك إميل كامارتس في كتابه عام ١٩٢٥: «إن كل منضدة مقلوبة تصبح سفينة، وكل عصا تصبح مجدافاً. ومن الممكن تعنيف الكراسي كما تعنّف الخيول الجامحة».

وتبقى روح اللامعنى مسيطرة حتى حلول الساعة الشيطانية، حين يُنَهك الطفل من العمل واللعب، فيسقط في النوم، ويأتي بعض الراشدين لإعادة النظام بعد أن تكون الفوضى قد أخذت مداها: إنه عالَم منحرف، عالم شاذ إن شئت، يقود فيه انحراف زاوية الوجود إلى شطحات الخيال.

وهناك خطوة صغيرة بين لعب سرير النوم و«**الأمير الصغير Le Petit Prince**» لـ «أنطوان دوسانت اكسوبيري Antoine de Saint Exupery»، الذي سافر لا إلى جزر جديدة، بل إلى كواكب جديدة، ووجد فيها أشياء غريبة أيضاً. منها: إنه تحدث إلى رجل مغرور، أعلن له حين رآه قادماً إليه: «أنا على وشك أن أستقبل معجباً بي». ذلك أن المغرورين يرون أن كل الآخرين يعجبون بهم.

إن كلمة Queer، في وصف القبعة، في الترجمة الإنجليزية، يمكن أن تكون متأثرة بالغرابة Queerness في شعر لير وكارول، ولغة عالَم اللامعنى. أما في الفرنسية فسانت اكسوبيري يستخدم «Drôle»، وهي تثير في الذهن شيئاً أكثر تعقيداً، أي أكثر طفولية، وأكثر مسرحية، وأكثر سخرية. وهذه الكلمة، حين تكون اسماً، تعني في الأصل «تهريجاً». ويمكن أن تستخدم في الفرنسية والإنجليزية بمعنى «الشيء المضحك»، أو حتى «من معرض الدمى». فالبقعة الغريبة هنا، يمكن أن تعني، فيما أصبح يستخدم في مسرح اللامعقول، شيئاً مضحكاً ساخراً[١].

---

(1) Antoine de saint-Exupery, the little prince (Saint-Diego, CA: Harcourt, 1943).

لقد انتشرت الأشياء المقلوبة،الفوضوية، اللامعقولة حينئذ انتشاراً كبيراً في أدب الأطفال. ولكن إذا كان هناك من وريث حديث لذلك اللون من غرابة الطباع والشذوذ، فهو شيل سيلفرستين Shel Silverstein بامتياز.

يدَّعي سليفر ستين أنه لم يتأثر مطلقاً بمن سبقه. ولكن يصعب عليّ ألا أرى كارول، ولير، وحتى تريستان تسارا في كتبه.

فكتابه «**أين ينتهي الرصيف Where the Side Walk Ends**» (١٩٧٤)[1]، وهو مجموعته الرئيسة لشعر الأطفال، يثير عالَماً مقلوباً بالمرآة، كما لو أننا نفتح كتاباً أو نجتازه إلى لا مكان. و«**القارب الذي بأيدينا بنيناه**» يأتي في إطار ما بعد كروزو؛ حيث يرحل الفتى رحلة طويلة، ولكن في الفشل اللامعقول:

هذا القارب الذي بأيدينا بنيناه

لا تحاول أن تقول شيئاً عنه

فقد أتقنّا الجوانب والمؤخرة منه

أما القعر فأعتقد أنا نسيناه.

إن قارب سيلفرستين يذكرنا بالعديد من مصنوعات ادوارد لير الفاشلة التي تبحر في شعره. ولكنه يثير بصورة عامة العالَم المقلوب لأدب اللامعنى؛ كما لو أن كل شيء لا بأس به، ما عدا الواقع المتمثل في أن القارب لا قعر له.

وخلال مؤلفات سلفرستين، كما هو الحال في مؤلفات لير، هناك أناس يحملون أبواقاً بدل الأنوف، وأشخاص يعيشون في كؤوس، وفتى ذو شعر طويل يرفعه حتى السماء. وإذا كان «الأمير الصغير» يصادف رجلاً يعتمر قبعة غريبة، فإننا نصادف هنا أيضاً قبعة غريبة:

---

(1) Shel Silverstein, Where the Side Walk Ends (New York: Harper and Row, 1974).

قبعة

قال تيدي إنها قبعة

لذلك وضعتها على رأسي

أتى بابا الآن وقال:

اللعنة!

أين ذهب مكبس المرحاض؟[١]

إن الأمر يبدو كما لو أن الفتى وضع نفسه موضع «مارسيل دوشان Marcel Duchanp» الذي قلب المرحاض عاليه سافله، وأسمى ذلك فناً؛ أو كما لو أن التكلم من داخل المرحاض، ووضع المكبس على الرأس أصبح الغرض البعيد للتعبير الفني.

ففي كوكب سيلفرستين، على غرار الكواكب التي زارها «الأمير الصغير»، يقاس الناس بغطاء رؤوسهم.

في كتاب «أين ينتهي الرصيف»، نصادف فطنة وإبداعاً لغوياً لامعاً؛ ولكننا نصادف أيضاً جهداً فكرياً يكشف عن أن اللامعنى ليس إلا انعكاساً لرغبة مكبوتة.

فقصائد سيلفرستين، تنطوي على قدر من الألم، كما لو أن المتكلم يحِنُّ لأن يكون جزءاً من مجتمع كل يوم؛ وهو مع ذلك يعي باستمرار أنه لا يستطيع أن يندمج فيه.

إننا نشعر بذلك على طول مؤلفات لير، ونشعر بذلك أيضاً في: أليس في أرض العجائب. ذلك أن الشاعر يرفع بصره إلى أماكن يحصل فيها على القبول: أماكن من المخيلة والحرية والجمال.

وبالرغم من التنافر والجنون الذي تعكسه كتاباته، يبدو سيلفرستين أحياناً محافظاً ورجعياً إلى حد ما. وفيما يلي المقطوعة الافتتاحية لقصيدة العنوان:

---

(1) Johnn Wolfgang van Goethe, "Mignon" In Selected poems, ed. Christopher Midleton (Boston: Seurkamp/ Insel, 1983).

«أين ينتهي الرصيف؟
هناك مكان ينتهي فيه الرصيف
ويبدأ الشارع.
هناك ينمو العشب طرياً أبيض،
وهناك تحترق الشمس قرمزية ساطعة،
وهناك يستريح طائر القمر من طيرانه
ليبترد في ريح نعنع البستان».

إن أبياتاً كهذه تحثنا على سفر العودة، لا إلى الأماكن القديمة، بل إلى الكتب القديمة: إلى جنان الأدب القديم، إلى حقول الفردوس، إلى غنائيات وودزورث Wordsworth، أو إلى أغنية هوبو: «جبل الحلوى الصخري العظيم»:

«آه، يا أزيز النحل
في شجيرات النعنع
قرب نبع ماء الصودا
ونوافير عصير الليمون
حيث يغني الطائر الأزرق
فوق جبل الحلوى الصخري العظيم».

ما أزال أذكر «بيرل ايف» يغني هذه الأغنية، على سجل طفولتي المخربش. وما أزال أذكر أيضاً القصيدة الألمانية الأولى التي أجبرت على حفظها في معهد جوهان وولفنانغ فون غوته، وهي قصيدة «Mignon» الشهيرة:

هل تعرفين الأرض، حيث تزهر أشجار الليمون،
حيث يسطع البرتقال الذهبي خلال ظلمة الأوراق العابسة،
حيث تهب الريح الرخوة من السماء الزرقاء،

حيث الآس صامت، والغار الطويل ينمو

هل تعرفينها جيداً؟

إنها هناك! هناك!

كم أتوق للذهاب إليها معك، يا حبيبتي!

إن تذكري لهذه النصوص يعيدني إلى الوراء، إلى أزمنة كنت فيها أتعلم اللغة والقصائد الغنائية. إن الطفولة، وبداية التعليم العالي هي فترات تغير. وما وجد المستقبليون الروس، أو الدادائيون الفرنسيون آسراً في أصوات البغبغة الطفولية، وما يمكن أن نراه في كتّاب شديدي الاختلاف مثل سيلفرستون وغوته، يمثل حنيناً قوياً لزمن ما قبل الكلام: حنين لا إلى مكان مُحَرَّر لشطحات الخيال، بل إلى مكان مثل جنة عدن، حيث الكلمات هي الأشياء التي تدَّعيها، وحيث نستطيع مثل آدم وحواء أن نسمي العالم من جديد.

لقد بدأتُ على حافة اللامعقول: مع لغات اكتشفت حديثاً، ومخلوقات غريبة جيء بها من الجانب الآخر للكرة الأرضية؛ مع ديكنز وأطواره الغريبة، وثاكري ونقده الساخر؛ مع أرض العجائب، والنظر في المرآة، والقصائد الساخرة (الليمريكس)، مع داروين والرغبة..

إن اللامعنى أكثر من لعبة: إنه ينقلنا إلى حافة التعبير. فنحن أحياناً نسمعه في «بغبغة» الصغار، وأحياناً في أشعار التعليم العالي؛ ولكننا يمكن أن نسمع من حين لآخر ما يذكِّرنا بأن الطفولة تبقى زمناً للحنين... حين نجد أنفسنا في الشوارع الغريبة، أو الطرقات المشبوهة، حين تحملنا قواربنا، لا إلى حيث توجد الأشياء الوحشية، بل إلى حيث ينتهي الرصيف.


الهيئة العامة
السورية للكتاب

الفصل العاشر

تحويل القش إلى ذهب

فيلولوجيا قصص الجن

حين كنتُ في الرابعة، كان أبي «يهدهد» لي كي أنام، بأغنية Rumpel.. كان كل ليلة يبدأ مع ابنة الطحان الجميلة التي يتباهى والدها بأنها تستطيع أن تغزل القش ذهباً. ويتابع السرد عن الطريقة التي سمع بها الملك عن موهبتها، وكيف أنه أرغمها على أن تغزل من أجله. وذات ليلة، بينما جلست خائفة من أن يكون أمرها قد افتضح، ظهر أمامها رجل قصير من حيث لا تدري. فغزل لها القش ذهباً، وطلب منها عِقدها ثمناً لذلك. وفي الليلة التالية طلب منها خاتمها، وفي الثالثة طلب أن تعطِيه أول مولود لها. قبلت بذلك، وبعد فترة قصيرة تزوجها الملك. وبعد سنوات، ولد لها ابن، وجاء الرجل القصير يطالبها به. وفي هذه المرة، عقد اتفاقاً آخر مع الملكة يتمثل في أنه سيبطئ في أخذ الطفل إذا حزرت اسمه. وكانت الملكة شديدة الاضطراب، فوافقت عليه.

راحت الملكة تحزر، ورحنا نحن نفعل ذلك أيضاً.

كنا في كل ليلة نستعرض طائفة من الأسماء، من المألوفة إلى الجنونية: تشارلز، جيمس، جون... ثم أسماء الأصدقاء والأقرباء: سام، سيد، نورمان... وكانت الملكة مستمرة في الحزر والتخمين؛ حتى أرسلت في إحدى الليالي رسولاً يبحث عن الرجل القصير. وصل هذا الرسول بعد حين إلى نارٍ لمعسكر في غابة، تحلَّق حولها رجال قصار. وكان العفريت يرقص وسط النّار ويردد: «إسمي Rumpelstilt skin».

وحين عاد الرجل القصير إلى الملكة وسألها «ما هو اسمي؟»، قالت «Rumpelstilt Skin». فضرب رجله بالأرض بقوة شديدة، وجرها إلى الباحة. ثم التقط جسمه بساقه الأخرى ومزّق نفسه إلى نصفين.

لماذا كانت هذه القصة قصة نومي المفضلة ما يزال سراً بالنسبة لي. ومع ذلك فهي تبقى النموذج المثالي لتقليد قصص الجن. إنها تضم كل العناصر المألوفة: الأب والابنة، المخلوق الغريب، الحزّورة، الغابة. بل فيها أكثر من ذلك، بالطبع: إنها قصة حول الفن نفسه. ففي كل ليلة نغزل قش الحياة ذهباً؛ وفي كل ليلة نقص قصة، ونغزل أسماء وتفاصيل من العائلة إلى عالَم السِحْر. إنها أيضاً قصة حول التسمية: الأسماء المقبولة والمرفوضة في محيط ما، حول الالتزام بالاتفاقات والنكث بها.

لقد كان هناك «رومبلستيلتسكين» صغير في كل مكان في طفولتي: الرجل الغريب في زاوية الشارع، الحزين البائس، رفيق الصف العاجز، أو العم الخامل... (وقد تحققت نسختي الخاصة من قصص الجن حين قرأتُ عام 2006 مقابلة في نيويوركر مع موريس سنداك Maurice Sandak، الذي أعلن أن أشخاص «أين توجد الأشياء الوحشية» كلهم مبنيون على أشخاص أقاربه في بروكلين).

لقد عشنا مع قصص الجن، لجعل هؤلاء الأشخاص المخيفين، التعساء، يعيشون في عالم السِحْر. وحاولنا أن نتصور أنفسنا كما لو كنا أسرة أمراء.

إن قصص الجن نَمَتَ بصفتها جنساً أدبياً، انطلاقاً من القصص الشعبية في الماضي الأوروبي. ونحن نحب أن نصدّق أنه ليس لها مؤلفون حقيقيون، فإنها انتقلت شفوياً، مع مرونة كبيرة في تفاصيلها وسردها.

وعلى غرار خرافات ايسوب جاءت قصص الجن في فئات شهيرة، ومع أشخاص معروفين: الجميلة والوحش، هانزل وغريتل، ملكة الثلج، رومبلستلتسكين، الحورية الصغيرة، وما شابه ذلك.

ولكن قصص الجن - كما نعرفها اليوم - هي بالتأكيد إبداع جامعين، وناشرين، ومؤلفين، عملوا منذ نهاية القرن السابع عشر وحتى منتصف القرن

التاسع عشر. وقد ظهرت بصفتها نصوصاً أدبية خلال عصر لويس الرابع عشر، لا كقصص أطفال تماماً، بل كخرافات مثالية للندماء الراشدين، تُعَلِّمُ السلوك المثالي؛ وأصبحت الزي الدارج في صالونات الطبقة الراقية وأسهمت في أسطورية القصور والقربى.

والحقيقة أن التعبير الإنجليزي Fairy tales هو ترجمة للتعبير الفرنسي Contes de feés، وهو الجنس الذي ظهر في الصالونات لسرد النقد الاجتماعي، أو التعليم الأخلاقي، تحت مظلة الخيال[١].

لقد ظهر شارل بيرو Charles Perrault في العقود الأخيرة من القرن السابع عشر، بصفته الجامع أو المؤلف الأكثر شهرة لهذه القصص. ونحن ندين له بما أصبح يسمى قصص: «الأم الإوزة Mother Goose» وبنسخه الخاصة من «سندريللا Cinderella-Cendrillon»، «والهر ذو الحذاء Puss in Boots»، و«ذات القبعة الحمراء Little Red Riding Hood»، وبقصص عديدة أخرى، أسهمت في تكوين «قاعدة مكتبة الأطفال».

وفي فرنسا، أدى شيوع «قصص الجن Contes de fees»، إلى ظهور شغف عارم في القرن الثامن عشر بما سمي «بالقصص الشرقية»، بلغ أوجه بترجمة «أنطوان غالاند Antoine Galland» قصص «ألف ليلة وليلة» عام 1704. وكما أوضح «ولتر ريكس Walter Rex»،في موجزه لهذه التطورات في «تاريخ جديد للأدب الفرنسي»: «هذه القصص مثل الفانوس السحري، أو المغارة السرية، فتحت سلسلة طويلة من الإمكانات الأدبية: أشكالاً جديدة، ومجازات، وأشخاصاً، وقيماً أخلاقية...؛ كل هذه وعدت بتلبية رغبة أي مؤلِّف أو قارئ»[٢].

---

(1) Roger Sale, Fairy Tales and After: From Snow White to E. B. White (Harvard University Press, 1978); Maria Tatar, The Classic Fairy Tales: texts, criticism, (New York, Norton, 1999). Jean – Marie A postolides 1661: Contes de fees From Roi soleil to Louis Le Grand", in A new History of French Literature, e.d. Denis Hollier (Harvard University Press, 1989); Alison Lurie, ed. The Oxford Book of Modern Fairy Tales (Oxford University press, 1993).

(2) Jack Zipes, Lissa paul, Lynn Vallone, Peter Hunt, and Gillian Avery, eds., the Norton Anthology of children's Literature: The Traditions in English (New-York: Norton, 2005).

وهذا ما حدث، فـــ«القصص» التي أريد توجيهها في البداية للصالونات الأدبية، وجدت لها قراء في المنازل وفي رياض الأطفال. والقصص الفرنسية ترجمت إلى الإنجليزية. (**ظهر كتاب بيرو** عام ١٧٢٩، و«**مخزن الأطفال**» لـــ «جان ماري لوبرانس دوبومون Jean-Marie Leprince De Beaumont» عام ١٧٥٧. وهما يحتويان على القصص المحببة؛ وترجمت «**الجميلة والوحش**» عام ١٧٦١؛ وضم كتاب سارة فيلدنغ: المربية، عام ١٧٤٩، إحدى قصص الجن التي تتحدث عن قزم وعملاق، في إطار نزعة واسعة في القرن الثامن عشر لتعليم «البساطة في الذوق والسلوك»، فهي، كما تقول فيلدنغ «هدفي الرئيس الذي أريد تعليمه». وتضيف: «أما العمالقة، والسِحْر، والجنيات، وكل شكل من أشكال المساعدة الخارقة للطبيعة في القصة، فهي تُقدَّم من أجل التسلية والمتعة». فقصص الجن بالنسبة لفلدنغ وقرائها، هي الآن مثل الإيسوبيات: مجازات خلقية يراد منها تشكيل السلوك الاجتماعي.

في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين اتخذت قصص الجن أغراضاً اجتماعية أخرى. والدراسة التاريخية للغة (فقه اللغة أو الفيلولوجيا) استخدمت قصص الجن لتطرح أسئلة حول مصدرها القومي وتطورها اللغوي، ونفسية الفرد والمجتمع. هل للّغات والأمم طفولة؟

فقد أيّد العديد من الفيلولوجيين الأوائل، أنها تملك ذلك. وليس من قبيل المصادفة، أن بعض الكبار الذين سردوا قصص الجن أو أعادوا سردها، مثل الأخوين غريم، ومونتاجو رودس جيمس، و. ج. ر. ر. تولكيين، وس. س. لويس، كانوا علماء في اللغة وتاريخها. وبصفتي فيلولوجياً، أبقى مشدوداً لغزواتها الخيالية. فلماذا تجد مهنتي قصة الجن محورية لحياتها؟

إن الأخوين «جاكوب وويلهلم غريم» معروفان لدى أقراني لكشفهما ما أصبح يعرف فيما بعد بقانون غريم. فقد اعترف اللغويان، بصورة متوازية مع علماء آخرين في أواخر القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر، بأن اللغات، في أوروبا، والهند، وفارس تشترك في بعض العناصر العامة للكلمة، والصوت، والنحو. ولهذه الألسنة الحديثة الحية، لغة «هندو ــ أوربية» قديمة مفترضة. وبعد تحليل مجموعة العلاقات بين الأحرف الصامتة

Consonants في اللغات الحية، المتفرعة من اللغة الأصلية المفترضة! بيَّن الأخوان غريم إن بعض الكلمات يمكن إرجاعها إلى الوراء، حتى اللغة الهندو ــ أوربية الأصلية، وذلك بمقارنة أصواتها. مثال ذلك: أن الكلمات التي تبدأ بـــ f في اللغات الجرمانية، تقابل الكلمات البادئة بـــ P في اللغات الرومانية. ومنها في الإنجليزية: fish، وfather، وfoot؛ يقابلها في اللاتينية: pisces، وpater، وpes.

وهناك أشكال أخرى من التقابل في الحروف الصامتة، يمكن أن نجدها لدى البحث. وهذه التقابلات تساعد على تحصيل فهم جديد لأصول الكلمات، ولما كشفت عنه هذه الأصول حول الحياة الاجتماعية للشعوب الأوروبية القديمة.

ويرى الأخوان غريم ومعاصروهما أن هناك ميتافيزياء للكلمة. فالكلمات هي أحافير (مفردها أحفور)، أو مستحاثات (مفردها مستحاث)، أو قصص مدفونة للغة ما أو لشعبٍ ما.

وقد استخلص «فرانز باسو Franz Passow» عالم الكلاسيكيات، الذي عمل في فقه اللغة وعلم المعاجم بعد الأخوين غريم مباشرة، من رؤية الأخوين، هذه القاعدة: «على المعجم أن يقدم تاريخاً لحياة كل كلمة انطلاقاً من نظرة شاملة، دقيقة، منتظمة».

وأكد هربرت كولرج Herbert Coleridge، أحد مؤسسي «قاموس أكسفورد الإنجليزي» قاعدة باسو، وشرحها بقوله: «يجب أن نجعل كل كلمة تروي قصتها - قصة ولادتها وحياتها».

هكذا أصبح فقه اللغة (الفيلولوجيا) نوعاً من سرد القصص. وليس من قبيل المصادفة أن يكون الأخوان غريم شغوفين بالفولكلور شغفهما بأصول اللغة. فقصص الكلمات كالحزازير التي ينبغي حلها. والحقيقة أن العديد من قصص «غريم» ومنها «رومبلستيلتسكين» ترتكز على معرفة اسم الشخص (واسمه في القصة يعني: الرجل القصير الأعرج، أو المشلول الساق).

وإذا كان عالَم قصص الجن هو الغابة - بظلمتها، وشعابها العمياء، وأدغالها، فإن عالم الفيلولوجيا كان كذلك. فقد أعلن أ. هـــ. موراي A. M.

Murray، رئيس فريق النشر في قاموس أكسفورد الإنجليزي عام ١٨٨٩، وهو يصف عمل فريقه: «نحن رواد في غابة عذراء، لم تطأها قدم بعد».

هكذا نظر الأخوان «غريم» إلى عملهما أيضاً. فكتابهما «**قصص المنزل ورياض الأطفال**» ظهر في عامي (١٨١٢ و ١٨١٥) في مجلدين، ثم في طبعات عديدة متتالية[1].

لقد لاحظ ويلهلم غريم أن هذه القصص هي «الأصداء الأخيرة للأساطير الوثنية». وتابع «إن عالَماً من السحر قد فُتِح أمامنا. عالَماً ما يزال يعيش بيننا في غابات سرية، في مغارات تحت الأرض، وفي أعماق البحار، وهو ما يزال مرئياً للأطفال».

إن قصص الجن تنتمي إلى تراثنا الشعري القومي، ما دمنا نستطيع أن نثبت أنها وُجدت بين الناس خلال قرون عديدة. وما نجده داخل تلك الغابات، والمغارات، والبحار السرية ليس مجرد إرث شعري، بل عالَماً شخصياً أيضاً. لأن قصص الجن حافلة بالأُسَر، بالآباء الذين يُورِّثون شعوراً بالذات لأبنائهم، حافلاً بالأجيال السابقة واللاحقة التي تتوقف عليها حياة الأمة، من طفولتها إلى نضجها.

يبدأ العديد من قصص الجن بتاريخ العائلة: «كان هناك حطاب فقير، يعيش مع زوجته وولديه «هانزل وغريتل»؛ «كان في قديم الزمان طحان فقير «رومبلستيلتسكين»؛ كان في قديم الزمان فلاح فقير «ابنة الفلاح الذكية»؛ كان في قديم الزمان صيّاد للسمك «صياد السمك وزوجته»... هؤلاء الرجال جميعاً، يكسبون قوتهم من تحويل الطبيعة إلى منافع: فالحطابون يذهبون إلى الغابة، والطّحانون يطحنون الحبوب، والفلاحون يزرعون الأرض ويأتون بالطعام، والصيادون يأتون بالسمك. وهؤلاء يختلفون عن التاجر، على سبيل المثال، في «الجميلة والوحش». إن الأب هنا لا يعمل في حرفة، بل في البيع والنقل. وهو غني إلى حد يتيح له الإنفاق على تعليم أبنائه، وتوفير سكنه وغذائه.

---

(1) Jack Zipes, the Complete Fairy Tales of the Brothers Grimm, (New York: Bantam, 1992).

ولكن من هم الآباء في الواقع؟ إن الأبوة منتشرة في كل مكان... فأي الآباء حقيقي، وأيهم بديل؟ فهناك من يموت، أو يتزوج من جديد، أو يأتي إلى الأسرة من خارجها.

إن الأخوين غريم يعترفان بذلك وهما يشكّلان قصصهما حول موضوعات أسرية، تعكس الطبيعة المتغيرة للأسرة الأوروبية في عهدهما. فقد كانت الغابات والمزارع تفقد سكانها بانتقالهم إلى المدينة. وبالمقابل، كانت تظهر طبقة اجتماعية متوسطة متعلمة تدفع لتوفير خدماتها، بدلاً من إنجاز ذلك بنفسها. أما القصص، فقد أصبح الناس يقرأونها إلى جانب سردها، وراحت تجارة الكتب تنمو تبعاً لذلك.

وبالإضافة إلى هذه التحولات الديموغرافية، ظهر تغير ترك أثراً كبيراً في الحياة العائلية، ذلك أن العاطفة أصبحت رمزاً للأبوة الناجحة.

لقد كان للآباء، خلال التاريخ، عاطفة نحو أطفالهم من دون شك. وفي صفحات هذا الكتاب حاولتُ أن استكشف الطرائق التي كان اليونان، والرومان، والأوروبيون في العصور الوسطى، والمتطهرون الإنجليز والأمريكان، يحبون بها أطفالهم ويعنون بهم. على أن التغير الذي حدث في أواخر القرن الثامن عشر يتمثل في جعل هذه العاطفة معياراً لجودة الأسرة.

لقد رأى «لوك» في أواخر القرن السابع عشر أن «الخوف والرهبة» يعطيان الأطفال القوة الأولى للسيطرة على العقول؛ بينما يتمثل دور العطف والصداقة في دعمها في سنوات النضج. وبعد ثلاثة أرباع القرن جاء روسو وأحلَّ «العاطفة» محل «الخوف والرهبة»، وأعطى العاطفة والصداقة دوراً كبيراً في تنشئة الأطفال منذ السنوات الباكرة.

وفي دراسته القيّمة عن الأسرة الأوروبية، أوضح «لورانس ستون Lawrence Stone»، كيف أن البورجوازية الصاعدة، طوّرت في أواخر القرن الثامن عشر، ما أسماه «أسلوب التنشئة المتعاطف والمتسامح». وقد لاحظ النُقّاد خلال فترة طويلة أن الأخوين غريم عمدا إلى تكييف قصصهما مع قيم هذه الطبقة المتوسطة الصاعدة. فاستبعدا بعض الخشونة من اللغة الشعبية، وشكّلا أفكاراً وأساليب تلبي التوقعات الأدبية، وأضافا طبقات من الأخلاقيات

المسيحية، أو الحكم والأمثال، لرفع القيمة التربوية لأعمالهما. وإذا كانت هناك سذاجة ريفية متبقية في سردهما، فهي عالية الأسلوب على كل حال.

في سياقات من هذا القبيل، فيما يتعلق بالطبقة والثقافة، أثارت قصص الجن أسئلة فلسفية خطيرة: هل الحب شيء يأتيك بصفتك أباً، أم أنه جزء لا يتجزأ من عملية الإنجاب؟ وهل يستطيع أحدنا أن يحب طفلاً ليس ابنه (أو ابنها)؟

إن وجود زوج الأم، أو زوجة الأب في المجتمع؛ ووجود قربى بالرضاع، أو بالتربية، يثير هذه الأسئلة بحدة. وأحد أسباب اهتمام الأخوين غريم بهذه الأوضاع هو أنهما عالجا التوترات العاطفية. وقصة «هانزل وغريتل» ظهرت في طبعتها الأولى بصفتها قصة أب وأم وأطفالهما. وحين ظهرت الطبعة الرابعة، أصبحت قصة أب وزوجته الثانية.

وقد أصبحت زوجة الأب الشريرة، ترمز الآن للعائلة السيئة في قصص الجن. وهذه إحدى نتائج التطورات الاجتماعية التي أثرت في تربية الطفل. إن حياة الأسرة تقف أيضاً وراء الإخلاص الديني والكفاح الاجتماعي سواء بسواء. فحين جاء «رومبلستليتسكين» إلى الملكة الشابة لمطالبتها بمكافأته، وسؤالها أن تحزر اسمه، كانت الأسماء الأولى التي ذكرتها هي: ملكيور، وكاسبار، وبالتازار. إنها أسماء الحكماء الثلاثة الذين شهدوا ولادة يسوع في المِذْوَد.

ما الذي يفعله هؤلاء الرجال الثلاثة في هذه القصة؟

من الواضح أنها الأسماء الثلاثة التي وردت إلى ذهن الملكة الشابة، وهي تدل على ما فعله الأخوان غريم في القصة الشعبية. إن قصة طفل يولد في القش (الولادة الخشنة في المذود) تقف هنا وراء قصة طفل وُلِد لفتاة تقول الكذبة إنها تستطيع تحويل القش إلى ذهب. هذا التحويل يجب أن يرجِّع صدى تحويل أوسع: إن قش المِذْوَد قد تحوّل إلى ذهب يجسِّد المسيح (الذي يجمع الناسوتية والألوهية)، وهي أيضاً رسالة الخلاص المسيحية.

هذه القصة الآن ليست قصة الحكماء الثلاثة الذين زاروا طفلاً، بل قصة مسخ يريد أن يخطف طفلاً. والخلاص الصحيح يأتي من الله ـــ الأب؛

والدين شأن عائلي. والأسر في قصص غريم تمثل في الغالب نسخاً محطمة للعائلة المقدسة. والأمهات الشريرات، وزوجات الآباء يملأن القصص: فالآباء عديمو القدرة، أو جبناء. والإخوة (والأخوات) يتضامنون مثل هانزل وغريتل، لا ليجدوا طريقهم خارج الغابة الشائكة فحسب، بل ليخرجوا أسرتهم من الفوضى، وينظفوا الأدغال من الغضب والشك.

ليس كل شيء شطحات خيال. وإذا كانت قصص غريم تعكس التغيرات الحاصلة في الأسرة والمجتمع، فهي أيضاً تعكس التحولات في الرغبات. أليست «قصة الصياد وزوجته» قصة حول الطموحات الاقتصادية التي ارتفعت ارتفاعاً جنونياً؟ من الزريبة، إلى الكوخ، فإلى القلعة، فالقصر، فالإمبراطورية، فالبابوية.. وربما إلى الله نفسه.

إن مساحات رغبة زوجة الصياد ترسم مساحات القوة. ولا يقتصر الأمر على أن الزوجة تريد المزيد، بل إن الزوجة تريد أن تصبح أكثر، أن تغير نفسها في علاقتها بالمنافع الدنيوية.

إن القصة تتحرك على قوس من أوصاف المباهاة. وكل انتقال من سكن إلى آخر يتبعه تدريجياً كمية أكبر من عبارات الوصف. وحين تصبح الزوجة إمبراطورة، يتضخم المقطع ويصبح أشبه ما يكون بقائمة لا متناهية من الأشياء والزينات الطبيعية، والجسمية. ومغزى القصة هو لا تطلب الكثير، وإلا فسينتهي بك الأمر في حظيرة!

إن مقاطع كهذه تبدو لي ناضجة لنوع من اللعب الجماعي الذي يقع في قلب قصص الجن، وسردها الاجتماعي: فالأب والابن يتبادلان الأخذ والعطاء في استعراض أسماء تناسب **رومبلستيلتسكين**. وهما يعددان أجزاء الجسم، وما سيفعلانه للذئب في: «**ذات القبعة الحمراء The Little Red Riden Hood**». ولكن ما نتعلمه أيضاً هو كيف نستطيع أن نعمل الكثير من شيء ما مثل: كيف نبني قلعة أو إمبراطورية من الكلمات - على سبيل المثال - فقش اللغة يصبح هنا ذهب العروش.

هذا ما يجعل العديد من هذه القصص فيلولوجية بحق. ذلك أن الأمر فيها لا يقتصر على أنها تعود إلى حكمة شعبية قديمة، أو إلى سرد شعبي؛ ولا

يقتصر على أنها تقدم قصصاً من الماضي الجرماني أو الأوروبي بعامة. بل إن القصص نفسها، بعرضها للمهارة اللفظية، وقوائمها المتقنة، ومفرداتها التقنية، لا يمكن إلا أن تكون من تأليف أشخاص متمكنين في اللغة. فالحقيقة أن «الصياد وزوجته» هي من اللغة العامية، وقراءة مقاطع منها يتطلب معرفة تتجاوز النحو والمفردات، وتغوص في أصولها باللهجة المحلية المحكية.

هذه القصص باللهجات المحلية الشفوية، هي أيضاً أكثر من فيلولوجية بالمعنى المحلي. إنها تعود بنا إلى زمن للغة، يتصور الأخوان غريم ومعاصروهما، أنهم «يستعيدون أشكالها البدائية أو الطفولية. إنها طفولة اللغة الجرمانية على نحو ما. وفي محاضرة بعنوان «حول أصول اللغة» ألقاها جاكوب غريم في أكاديمية العلوم ببرلين عام ١٨٥١، أوضح التشابه المجازي بين التاريخ اللغوي والنمو الحيوي. فالمرحلة الأولى في اللغة نبتة صغيرة، مظهرها بسيط خال من التعقيد، ممتلئ بالحياة كالدم في الجسم الشاب.

«كل الكلمات قصيرة تتكون من مقطع واحد، وجلها مكوّن من حروف صوتية قصيرة وحروف صامتة بسيطة. ثم تأتي الإضافات سريعة وكثيفة مثل أوراق العشب. والمفاهيم تنتج كلها عن رؤية حسية ما تلبث هي نفسها أن تصبح فكرة ينبت منها نور وأفكار جديدة من كل الأطراف. ويجري التعبير عن العلاقات بين الكلمات والأفكار بصورة ساذجة طازجة، غير مزينة بكلمات لاحقة»[1].

إن قصص الجن عند الأخوين غريم ليست مكتوبة بلغة الأطفال الحقيقيين، كما أنها لا تحاول الإيحاء بأصوات الحديث الطفولي. والأصح أن الأخوين غريم يجمعان القصص الشعبية، والذكريات الشخصية، وينهلان من التقليد الغني لقصص الجن الأدبية (الذي يمتد من شارل بيرو Charles Perrault في التسعينيات من القرن السابع عشر، إلى كليمانس برنتانو Clemens Brentano في بداية القرن التاسع عشر) في سبيل خلق لغة أدبية

---

(1) Jakob Karl Ludwig Grimm, on the Origin of Language, Leiden: Brill, 1984).

قريبة من حدسهما حول اللغة المبكرة نفسها. ويتجلى ذلك في المجازات الحيوية التي ذكرناها فيما سبق: النبتة الصغيرة، الدم، أوراق العشب.. الخ.

إن قصص الجن تعود بنا إذن إلى الوراء، لا إلى تخيلات طفولتنا الخاصة، بل إلى طفولة اللغة والمجتمع. ويمكن أن تنقلنا أيضاً إلى طفولة الراوي.

وليس هناك من كاتب يسرد القصص الشخصية بوضوح كما يفعل «هانز كريستيان اندرسن».

لم يكن اندرسن فيلولوجياً، ولكنه كان شديد الوعي بكونه يعيش في بلد أوروبي صغير له لغته الخاصة؛ وكان شديد الحساسية بلهجته الريفية الخاصة أيضاً. والعديد من قصصه يعكس انبهاره بالأداء اللغوي، أو الطرق التي يقاس بها عضو في المجتمع من حيث تمكنه (أو تمكنها) من الحديث والصوت[1].

إن حياة اندرسن حياة خرافات، أكثر منها حياة وقائع. وخلافاً للأخوين غريم اللذين كانا يصممان الأبحاث استناداً إلى فيلولوجية وضعية، ووعي تاريخي، فإن اندرسن صنع قصصاً للجن من حياته الشخصية. فأندرسن الصغير، الخامل والأخرق، والذي يشعر دوماً بحاجة إلى الانتباه، نشأ في بيت ريفي حزين، ولكنه كان يحتوي دوماً على كتب. ويزعم اندرسن أن أباه كان يجلس قرب سريره، ويقرأ بصوت عال من أعمال هولبرغ ساعة ولادته. وفوق مكتب أبيه كان هناك رف من الكتب. ومن كتبه المفضلة: «الألعاب والقصص.. والتاريخ والكتب المقدسة».

وحين توفي والده، وتزوجت أمه من جديد، راح اندرسن يبحث عن نوع من الرعاية في النشاط الأدبي. وكما قال في سيرته الذاتية بعنوان «**قصص الجن في حياتي**»: «إن شغفي بالقراءة، والمشاهد المسرحية العديدة التي كنت أحفظها عن ظهر قلب، وصوتي الجميل اللافت، كل ذلك وجَّه إليّ

---

(1) Jack Zipes, Hans Christion Anderson: The Misundestood story teller (new York: Routledge, 2005).

أنظار العديد من الأسر الأكثر نفوذاً في «أودنس». وكان من بينهم كولونيل محلّي في الجيش، قدّم هانز كريستيان اندرسن إلى الأمير كريستيان الذي سيصبح فيما بعد ملك الدنمارك». قال له الكولونيل: «إذا سألك الأمير عما ترغب به، فقل له إن رغبتك العليا تتمثل في أن تدخل مدرسة النحو». ألا تبدو هذه القصة مثل قصص الجن: الفتى الشاب، والأمير، والأب المحبوب المتوفى، والحاجة إلى تلاوة حياة وصنعها؟

نبدأ بقصة «البلبل» التي طُبعت لأول مرة في «**قصص**» عام ١٨٤٣. لقد عَلِمَ إمبراطور الصين بأمر هذا البلبل الرائع من المسافرين الذين سمعوا غناءه وكتبوا عنه. «وانتشر الكتاب في جميع أرجاء العالم، وجاء بعضهم مرة إلى الإمبراطور. فجلس في كرسيه المُذهب، وقرأ، وقرأ». وحين سأل ندماءه عن الطائر. لم يستطيعوا العثور عليه، وقالوا له: «يا صاحب الجلالة الإمبراطورية! لا تصدق كلّ ما يكتب، فالكثير منه زائف. أضف إلى ذلك أن هناك ما يسمى بالسحر». أجاب الملك، ولكن الكتاب الذي قرأتُ فيه ذلك جاءني من إمبراطور اليابان العظيم السلطان، لذلك لا يمكن أن يكون مزيفاً. فجلبوا له البلبل الحقيقي، وجمعوا البلاط، وأمروا البلبل بالغناء، فلم يستجب...

بعد فترة قصيرة، أُرسلتْ للملك هدية أخرى؛ وهي صرة كتب عليها: «البلبل». ظن الملك أنه كتاب آخر، فوجد فيها بلبلاً اصطناعياً. هذه اللعبة الميكانيكية تغني كما يغني البلبل الحقيقي، وهي أجمل منه. وهكذا جرى طردُ البلبل الحقيقي. ولكن اللعبة سرعان ما تحطمت، لسوء الحظ. ولم يستطع أحد إصلاحها. وأخيراً عاد البلبل للغناء أمام الإمبراطور المَحتضر، الذي انتعش لدى سماع غنائه، وسمح له بالذهاب والحضور كما يشاء.

لقد رأى القرّاء أن هذه القصة أكثر قصص اندرسن قرباً من سيرة حياته. فهي تضع الصنعة والفن، والتوجيه والأداء الشخصي جنباً إلى جنب، في سبيل المطالبة باستقلال العبقرية.

وعلى غرار العديد من قصصه: «**فرخ البط القبيح**» و«**ثياب الإمبراطور الجديدة**» و«**الحورية الصغيرة**»، فإن قصة البلبل، تدعم الرأي

القائل بأن المظهر الخارجي لا يدل دوماً على الجمال الحقيقي. فهناك أشياء كثيرة يمكن أن تأتي في غلاف قبيح، والجمال يمكن أن يكون كامناً تحت الجلد. ومع ذلك فإنني أرى أن هذه القصص ليست مجرد سيرة ذاتية، بل هي فيلولوجية أيضاً. فهناك قصص حول القوة الأدبية والاجتماعية، وقصص حول فهم اللغة وجذورها، وقصص حول النظر إلى الكلام الأصيل، وليس إلى حشو الكلام. فالكلمات مثل «فرخ البط القبيح»، تتصورها «الفيلولوجيا التاريخية» خارجة من النفايات إلى جمال جيد التشكيل.

ومع تقدم القرن التاسع عشر، اتخذت قصص رياض الأطفال، والمنزل، والغابة، والقصر مكانة جديدة لدى العلماء.

فقد أصبح علماء الفيلولوجيا حكّاماً في الحياة الاجتماعية؛ وراح طلاب اللغة، وعلم المعاجم يديرون المعاهد والجامعات، ويفرضون الذوق الأدبي، بل إنهم أصبحوا مستشارين لدى الحكومات[١].

وليس أدل على ذلك، من أن «أليس ليدل» التي كتب لها «لويس كارول» قصصه الشهيرة، كانت ابنة هنري جورج ليدل، عميد معهد كنيسة المسيح في أكسفورد، والمشارك في ما يعد أشهر قاموس في اليونانية القديمة. حتى أن السير جيمس أ. هـ. موراي نفسه، الناشر العام لقاموس أكسفورد الإنجليزي جعل من نفسه «ساحراً» للكلمة، بردائه القديم، وقلنسوته العتيقة، ولحيته البيضاء الطويلة، وحركاته ذات الطابع اللاهوتي. وكان يبدو لمعاصريه صورة خارجة من قصص الأشباح أكثر منه أستاذاً معروفاً.

وكما تذكرت حفيدته، في حفل «عيد جمع القديسين، الهالوين» كان على موراي أن يختفي خلف الأدغال «ليقفز منها على الأطفال، وهم يحومون حول المنزل على عصي المكانس». وكان الضيوف يؤخذون إلى روضة الأطفال ليرموا دم التنّين فوق النار[٢]. وحين كان الخوف يأخذ منهم مأخذه،

---

(1) Andersen, The Fairy Tales of my Life (new York: Cooper Square Press, 2000).

(٢) حول انتشار قصص الأشباح في القرن التاسع عشر، ومختارات من هذه القصص: انظر: Michael Cox and R. A. Gilbert, eds., Victorian Ghost Stories: An Oxford Anthology (Oxford University Press, 1991).

برؤية الشبح الذي كان يجري تحريكه بالخيوط، ويرتفع من خلف الحصان المتحرك، كان جيمس ينهي الأمسية بقصصه ومحفوظاته الشهيرة حول الأشباح[١].

إن الشخصيات الخيالية في رياض الأطفال في نهاية العصر الفكتوري، تدين بالكثير إلى المزج بين قصص الجن وشطحات الخيال. فالغابات والقصور.. وهي أماكن قصص الأخوين غريم واندرسن - حلّت مكانها مرتكزات أكثر تفرداً وغرابة.

ذلك أن الاستثمار في قصص الجن والأشباح في أواخر العصر الفكتوري، عكس تحوّلاً في الذائقة الاجتماعية، إلى ما هو خارق للطبيعة، وشغفاً بإحياء جو الأعياد الخاصة (عيد الميلاد، وعيد جميع القديسين بشكل خاص)، وطقوسهما في سرد القصص وغيره من الأنشطة.

إن شغفاً من هذا القبيل سيشغلني بقدر أكبر من التفصيل، في صفحات لاحقة من هذا الكتاب. ولكن ما يشغلني الآن ليس موضوع القصص، بل من يؤديها. إنها رؤية «موراي»، رجل الكتب، وساحر الكلمات... يدور حول الحصان المتحرك، ويمتع صحبه بالقصص التي تُقطِّر شيئاً جديداً في أدب الأطفال، في القرن التاسع عشر.

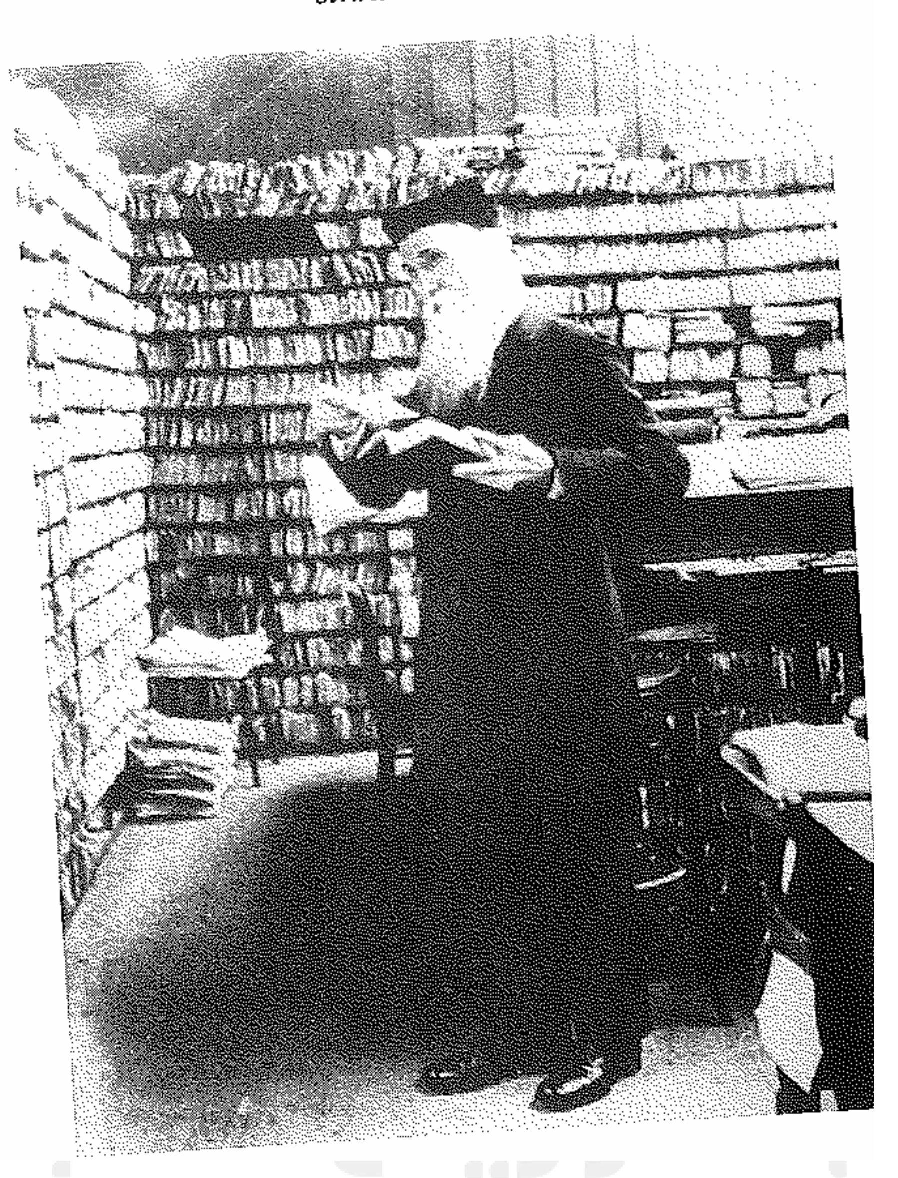
لقد أصبحت الكتب منتشرة في كل مكان، وهي تمثل الأبواب المشرعة على عالم آخر، يختلف عن غرائب الأدغال، وأعاصير البحار.

إن جزءاً من ازدهار الكتب يعود إلى الطرق التي نُقِلت بها هذه القصص. وربما كان أكثر الوسطاء تأثيراً في هذا العمل «اندرو لانج Andrew Lang». ففي مؤلفاته «**كتب الجن Fairy Books**» وعددها اثنا عشر كتاباً (أعطى لكل منها لوناً مختلفاً؛ ونشرها بين ١٨٨٩ و ١٩١٠)، استطاع لانج ترويض تقاليد الأخوين غريم، واندرسن. وقد أقر لانج بأنه لم يضف شيئاً جديداً، ولم يستمد شيئاً من التقاليد الشعبية الحية، بل أنه اعتمد على المصادر المكتوبة.

---

(1) K. M. Murray, Caught in the Web of words (New Haven, CT: Yale University press, 1977).

Straw into Gold

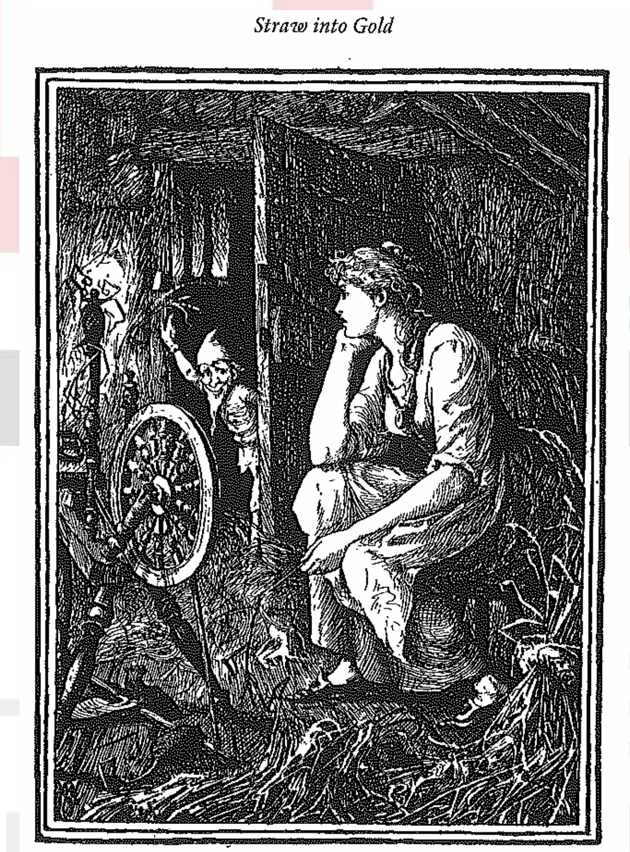


صورة (٩): الكاهن الساحر

وقصص الجن هذه، كما أعاد سردها لانج، وصوّرها هنري. ج. فورد Henry J. Ford، اتخذت الشكل المميز لأواخر العصر الفيكتوري (ويمكن للمرء أن يقول عصر ما قبل رافائيل). فقد لفتت الانتباه إلى أسرار، وأحيت عالَم ما بعد القرون الوسطى؛ عالَماً يحتوي الطحانين، والحطابين، والأمراء، والأميرات.. الخ.

فرومبلستيلتسكين، على سبيل المثال، الذي يمد رأسه إلى الغرفة التي تغزل فيها ابنة الطحان، يظهر الآن مثل عفريت مألوف، بقبعته المدببة، ولِحيتِه المدببة أيضاً[١].

Straw into Gold



صورة (١٠): رومبل ستيكسين

---

(1) Andrew Lang, Blue Fairy Book (London: Longmans Green, 1889).

كان لِعمل لانغ، ولانغ نفسه، تأثير كبير في العديد من كتّاب أدب الأطفال، في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر، وليس أقلَّهم تأثراً «كينيث غراهام Kenneth Graham» الذي حقّق شهرته حالياً بكتاب «**الريح في الصفصاف The Wind in the Willows**».

لقد بدأ غراهام مهنته الأدبية في إطار الحلقة التي تكونت حول سلسلة «الكتاب الأصفر» (وهي رائعة تسعينيات القرن التاسع عشر، بكل ما فيها من فنٍ وجمال)، والتي صورتها «اوبري بوردسكي Aubrey Beardskey».

إن العديد من قصص جراهام المبكرة تعكس مزيجاً من الفن والخيال؛ تشكّل بفضل هذه الطباعة، وقبول كتب الجن لِلانغ فيها[1].

ومن أفضل هذه القصص «التنين المشاكس» التي طبعت في الأصل عام 1898. وهي أساساً قصة حول اللغة، بالرغم من جاذبيتها الواضحة، وتركيزها على المغامرة. فللغة أهمية كبيرة فيها، من لهجة أناسها الأميين، إلى إقبال الفتى على تعلم الكتب، إلى البلاغة الاجتماعية لسان جورج، والطموحات الأدبية للتنين نفسه. إنها قصة قراءة أكثر منها قصة أحداث وأفعال، وهي قصة لمدرسة النحو أكثر منها لميدان اللعب.

«يمضي الفتى الكثير من وقته مدفوناً في المجلدات الضخمة». وقد أفاد من تعلمه في الكتب حين صادف والده تنيناً خارج المدينة تماماً. فهو يعرف التنانين لأنه قرأ عنها في «**التاريخ الطبيعي وقصص الجن**» قالت أمه عنه: «إنه مدهش لأنه يعرف الكثير عن بهائم الكتب» وهذا هو تنين خارج من كتاب أيضاً، لا من مغامرات قصص الجن الماضية، بل من الكتب التي تُعلِّم الحاضر. إنه تنين شعريّ، يدَّعي عمل الشعر والنثر. إنه يُهدي الفتى قصيدة يقولها، ولكن الفتى لا يريد الإصغاء.

والتنين يصحح أخطاء النحو، ويدخل في جدل مازح مع سان جورج. فهو تنين مُعلِّم، ومفهومه عن العنف أقرب إلى خطأ النحو منه إلى السيف. قال من دون أن ينظر حوله: «لا تكن عنيفاً يا فتى. إجلس، وخُذْ نَفَساً، وحاول أن تتذكر أن الاسم أقوى من الفعل...».

---

(1) Michael Cox and R. A. Gilbert, eds., Victorian Ghost Stories: An Oxfored Anthology (Oxford University Press, 1991).

إن المعارك الحقيقية هنا هي معارك بلاغة. فهناك سان جورج وجمهوره المستمع من جهة، والتنين مع أدائه الجَهوري..» وحين يلتفت واحد من بين الحشد إلى سان جورج ويسأله إن كان سيتمكن في النهاية من القضاء على التنين، نرى البراعة الحقيقية لسان جورج تكمن لا في استخدام السلاح بل الكلمة، «يجيب سان جورج مازحاً: حسناً، ليس اليوم على ما أعتقد. أنت تعرف أن ذلك يمكن أن يتم في أي وقت. ولا عجلة على الإطلاق في ذلك. أظن أننا سنذهب جميعاً أولاً إلى القرية، ونتناول بعض المرطبات، ثم سألقنه درساً. وسترون أنه سيكون تنيناً مختلفاً...».

بهذه الكلمة السحرية، سار الجمهور كله في استعراض صامت هادئ وهو ينتظر إشارة البدء. فالسحر في هذه القصة هو سحر الكلمة! كما لو أن كلمة واحدة يمكن أن تحرك الناس. وما يجعل الوحش مرناً اجتماعياً، ليس البطل، بل «الكلام الحسن الذي يوجهه إليه المعلم».

والخلاصة أن هذه القصة قصة أحاديث وأداء... قصة كُتُب وأغان. إنها قصة لجيل من الناشئين الذين يتعلمون من الكتب - جيل سبق لأندرسن أن حدّد رغباته، حين سنحت له الفرصة لإخبار الأمير أن رغبته الأولى تتمثل في دخول «مدرسة النحو»... إنها أيضاً قصة لجيل يرى الوحوش في طيات الكتب، وليس في وسط الغابات.

وربما كان ذلك الجيل يجد الوحوش في قصة إ. نسبيت E. Nesbit «**كتاب الوحوش**»؛ وهي قصة صغيرة ظهرت بصفتها جزءاً من كتابِها «كتاب التنانين» عام ١٩٠٠.

فليونيل الصغير جرى أخذه من روضة الأطفال حيث ورث العرش الملكي.وحين وجد نفسه حبيساً في القصر، ذهب إلى مربيته العجوز بعد تناول الشاي، والحلوى،والكعك، والمربى، وقال لها: «أظن أن عليّ النظر في كتاب». وركض إلى المكتبة الملكية، في دهشة كبيرة أمام كل تلك الكتب، وأعرب عن رغبته في أن يقرأها كلها. نصحه رئيس وزرائه قائلاً «لا، ليس عليك أن تفعل ذلك، لأن أباك العجوز كان ساحراً، نوعاً ما، وكتبه مملوءة

بالسحر. وحين فتح ليونيل «كتاب الوحوش» بفارغ الصبر، رأى جميع الحيوانات حية بفعل السحر. فقد طارت الفراشة المرسومة والملوَّنة فوق طائر الجنة، ورفرف طائر الجنة بعيداً. في تلك الليلة، عاد ليونيل سراً ليفتح الكتاب عند «التنين». وسرعان ما هرب التنين بعيداً إلى الغابة. حينئذ وقع ليونيل في مشكلات مع مربيته ورئيس وزرائه. فوضع قانوناً يمنع الناس من فتح الكتب في المدارس وغيرها. ولكن كان عليه ألا يتقيد به، لأن بقية القصة تتوقف على الوحوش (الخرافية) الأخرى: «المنتيقور»، و«الهيبوغريف»، ففتح الكتاب عليها، مما جعلها تهرب وتطارد التنين، وتتمكن من إعادته (بمساعدة ليونيل) إلى صفحته في الكتاب. وفي النهاية، سأل ليونيل «الهيبوغريف» عن المكان الذي يريد أن يعيش فيه، فرجاه الحيوان الخرافي أن يعيده إلى صفحته قائلاً «أنا لا أهتم بالحياة العامة على الإطلاق»[1].

إن قصصاً مثل قصص «جراهام»، و«نسبيت» تعكس اهتماماً متزايداً بالبحث والقراءة كأسلوب للحياة، في أواخر العصر الفكتوري. وأسرار الكتاب يجب ألا تغيب عنا، لأن الكتب نفسها، شأن الغابات، يمكن النظر إليها بصفتها أوساطاً للمخيف، أو الغريب. فقد أصبح الكتاب حاملاً لعالَم قصص الجن، وكل غلاف يشبه باباً يفضي إلى ظلام.

كيف لا نرى في صورة «**كتاب الوحوش المخيف**» من «قصص هاري بوتر Harry Potter» إرثاً من كتب نسبيت؟ وكيف لا نرى في مصارعة التنانين قطعة من جراهام؟ وكيف لا نرى في «البوس دومبلدور Albus Dumbledore» ساحراً للكلمة قريباً من أ. هـ. موراي؟

إن إرث قصص الجن الفيلولوجية يكمن في الطرق التي نتصور فيها اللهجة والرغبة، والنمو الشخصي والتغير اللغوي، والمعلمين الذين يدفعون طلاباً وكتّاباً في غابات غير مطروقة.

(1) J. R. R. Tolkien, "On Fairy Stories", in the Tolkien Reader (new York, Ballantine Books, 1966).

أما ج. ر. ر. تولكيين J. R. R. Tolkien، فإنه نظّف غابات الفيلولوجيا، وجعل دراستها آمنة للطلبة(١).

حين كان أستاذاً مبتدئاً في جامعة «ليدس Leeds» كان يرغب في العودة إلى أكسفورد، وشَغْل كرسي الدراسات الأنجلوسكسونية. وحين رشّح نفسه لهذا المنصب عام ١٩٢٥، وصف عمله في المدرسة الإقليمية على هذا النحو: «بدأت مع خمسة روّاد مترددين في مدرسة تعد حوالي ستين عضواً» وشدّد على أنه زاد في أعداد الطلبة، وأضاف إلى تدريس العصور الوسطى مقررات في اللغة الإنجليزية القديمة والوسطى. وعلى غرار جيمس أ. ر. موراي، كان يتصور عالِم الفيلولوجيا رائداً. وإذا كان عالِم القواميس يشق طريقاً، فإن أستاذ الفيلولوجيا يُبعد الرعب عن صف كامل.

بقي تولكيين فترة طويلة رمزاً لفيلولوجية قصص الجن. ومصطلحاته الجنِّية في «**سيد الحلبات Lord of the Rings**» تذكر بالعلامات السحرية الأسكاندنيافية أو بالرقى الإنجليزية القديمة. ونقده الأدبي، ولا سيما مقالته عام 1936 في تعريف مجاله «Beowulf: المسوخ والنقّاد»، ينظر إلى الدراسات الأنجلوسكسونية بصفتها مكرسة «للشاذ» - كما لو أن Beowulf جاء لتأليه خيال قصص الجن.

لقد أكد تولكيين نفسه، في مقالته «حول قصص الجن، أن الفيلولوجيا تمثل الدافع الأول لدخوله الأولي لهذا المجال (أي قصص الجن): «أنا لا أنكر بالطبع، أنني أشعر برغبة قوية في حل ألغاز التاريخ المعقد لفروع شجرة القصص.. هذا التاريخ المرتبط أشد الارتباط بدراسة الفيلولوجيا لشلة خيوط اللغة المتشابكة، والتي لا أعرف منها إلا القليل». وهذه الصورة تذكِّر من جهتها، بمفردات علماء اللغة في القرن التاسع عشر: إن شجرة اللغة، مثلها مثل شجرة النمو البيولوجي؛ و«شبكة الكلمات» هي الشرك الذي وجد جيمس أ. موراي نفسه واقعاً فيه.

---

(1) J. K. Rowling, Harry Potter and The Sorceres's stone, (New York: Scholastic press, 1998).

إن البحث وراء المعرفة هنا، يصبح نوعاً من قصص الجن بصورة مصغرة: قصة عقدة «كورديان Gordian» التي لا يستطيع حلَّها إلا واضع الأحجية؛ أو في هذا الصدد، الأصل اللغوي لما سمي شجرة تولكيين في «سيد الحلبات» الذي تستطيع (عقده وأغصانه) دعم الصغار في رحلتهم من الغابة إلى ميدان المعركة.

في لحظات كهذه، تبدو مقالة تولكيين بياناً للكتّاب، كما جرى النظر إليها، خلال فترة طويلة، على أنها أكثر من ذلك. إن «**حول قصص الجن**» تبدو سجلاً لقارئ، أكثر منها برنامجاً لكاتب. فهي تراجع قواعد قصص الجن، وتاريخها، منذ «بيرو» و«الأخوين غريم» حتى زمن تولكيين نفسه. وهي تدخل في شجار مع قاموس أكسفورد الإنجليزي بشأن تعريف قصة الجن نفسها، حين يبين تولكيين كيف أن الناشرين أخطأوا في مصادرهم الرئيسية في القرون الوسطى؛ وكيف أن مفهومهم للجن يقدم تاريخاً ضيقاً جداً لأي قارئ لهذه القصص.

على أن مقالة تولكيين تتحدث أيضاً عن فيلولوجيا قصص الجن التي حاولت أن أشرحها هنا: الاهتمام بالمفردات نفسها بصفتها تملك تاريخاً خاصاً بها، والحاجة إلى التزام أدبي مع العالَم، والإحساس بأن اللغة نفسها لها طفولة أيضاً، وصورة عالِم اللغة بصفته ساحراً من نوعٍ ما.

وأكثر هذه اللحظات دلالة في هذه المقالة، هي لقاء تولكيين مع قصة الأخوين غريم «**شجرة العرعر The Juniper Tree**».

«ذلك لأن هذه القصص أصبحت قديمة الآن، وللقديم بحد ذاته جاذبيته. إن جمال شجرة العرعر وهولها، مع بدايتها اللذيذة والمأساوية في آن، و«طبخة» آكلة لحم البشر الكريهة، والعظام المخيفة، والطائر المرح المنتقم الخارج من ضباب يرتفع من تلك الشجرة... كل ذلك بَقِيَ معي منذ الطفولة. ومع ذلك فإن النكهة الرئيسة لتلك القصة التي تبقى في الذاكرة، لم تكن الجمال، ولا الرعب، بل بُعد المكان، وهوة عميقة في الزمن تبلغ ألفي عام».

لقد وجدت ذلك تقريراً رائعاً، لأنه ليس عرضاً للقصة نفسها، بل لأثرها في تولكيين الصغير. إنه يعيده إلى طفولته الخاصة (كما أعادت القصة الأشخاص الذين أخبروا الأخوين غريم بها إلى طفولتهم).

إنه (التقرير) يجعل أي شخص عاد إلى القصص الأصلية للأخوين غريم، قبل (تخفيفها أو تحليتها) فيما بعد، يرى: الهَوْل العميق في القصص، والبشاعة، والمأساة، والمعتقدات والممارسات المظلمة.

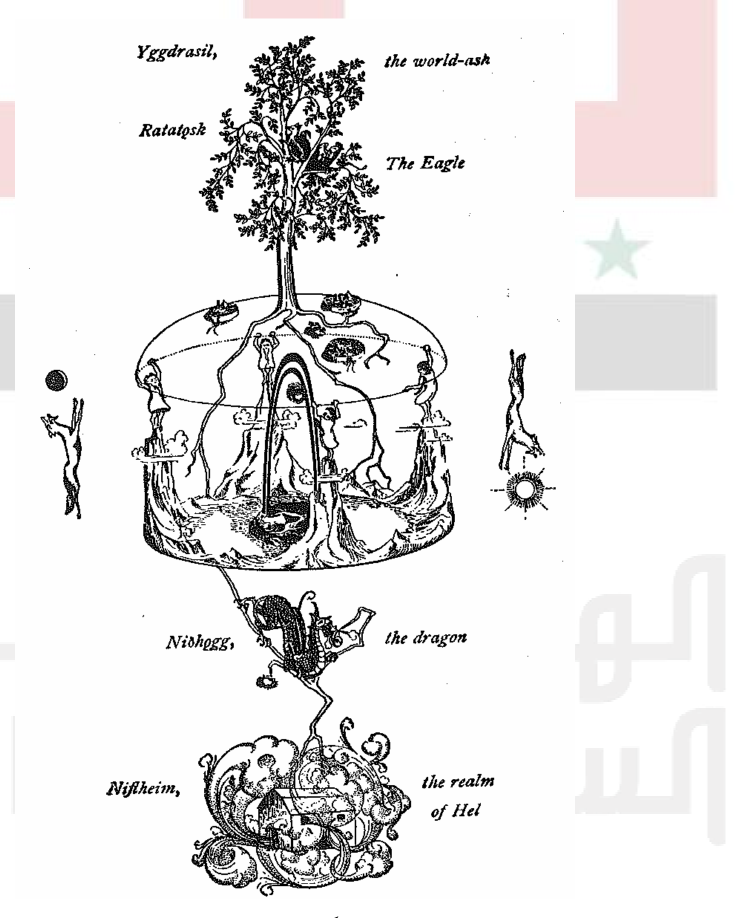
فلدينا هنا قصة حول فتى تقتله زوجة أبيه، ثم تحاول أن تخفي جريمتها، وتلقي بالمسؤولية على شقيقته. فقد قطعت زوجة الأب جسم الفتى إلى قطع صغيرة، وأطعمت الأب إياها بعد طهوها. وقامت الأخت بدفن العظام تحت شجرة العرعر. وعلى أحد أغصان الشجرة، كان هناك طائر صغير يغني قصيدة تفضح تلك الفعلة الشنعاء. وأخيراً وبعد أن يلتقط الطائر جملة من الأشياء، لكل منها أثره في القصة وأشخاصها، تُقْتَل زوجة الأب، ويعود الفتى إلى الحياة، وتجتمع العائلة الأصلية من جديد: الأب، والإبن، والإبنة على العشاء.

إن ما وجده تولكيين ساحراً في هذه القصـــة هو لهجتها العامية. فـــ«شجرة العرعر» هي إحدى قصتين للأخوين غريم طبعتا باللهجة البوميرانية (والثانية التي عرضتها فيما سبق هي «صياد السمك وزوجته». وتولكيين يقتبس من الجرمانية في تقريره الموجز، ويعرف بوضوح أن بعض العبارات التي يذكرها لا تعد من الألمانية القياسية. ومكانة «شجرة العرعر» بصفتها قصة بإحدى اللهجات العامية، تجعل منها موضوعاً مثالياً لعالِم الفيلولوجيا، ولا سيما لشخص مثل تولكيين، لديه مخيلة جيدة بهذه اللهجة، وكتاباته تطوِّر كلمات وتعابير، وصوراً ومفاهيم استناداً إلى اللهجات القديمة السكسونية، والنرويجية، والسلتية.

إن العصور القديمة لها جاذبية خاصة بحد ذاتها، كما قال تولكيين. وبعض هذه الجاذبية يكمن في الاعتراف بأن تواريخ الكلمات تشبه شجرة ضخمة؛ ومهمة سارد القصة، مثله مثل واضع القاموس، تتمثل في الرجوع إلى الجذور العميقة المدفونة في الماضي، ليقص قصة غنية بالدهشة والإمتاع.

وإذا كان تولكيين يعود ألفي عام إلى الوراء وإلى أصول اللهجات العامية، والماضي العميق لمخيلة شجرية، فإنه ينظر أيضاً إلى الأمام..، إلى أشكال حديثة ومألوفة للممارسات المظلمة.

«ذلك أننا نستطيع أن نرى في «سنيب Snape» لدى هاري بوتر «Harry Potter» شيئاً من إرث هذه الرغبات: انجذاباً إلى سحر الأدب أكثر منه إلى السحر الحقيقي. فمطالب تولكيين لقصص الجن فنية صرفة: إنها تقدِّر الجمال، وقوة القصة؛ وتلفت الانتباه إلى الطرق التي تعلِّم فيها معظم قصص الجن، لا الدروس الخلقية، بل تقدير القيمة الفنية، (وهذا بالضبط ما حصل عليه من «شجرة العرعر»، وهي نفسها طلبات سنيب).



صورة (١١): العالَم صورة خرافية نرويجية

إن ما أعلنه، في اليوم الأول لصفه، أمام السحرة الناشئين، في هوغوارتس Hogwarts، يمثل برنامجاً لتقدير الجمال. «أنا لا أتوقع منكم أن تفهموا حقاً جمالَ أزيز القِدْر الكبيرة الناعم، بأبخرتها المتألقة، وقوة السوائل الحساسة وهي تتسرب عبر الأوردة البشرية وتسلب العقل، وتأسر الحواس.. إنني أستطيع أن أعلمكم كيف تضعون الشهرة في زجاجة، وتخمِّرون المجد، وحتى كيف تؤخرون الموت»(١).

إن غرض «سنيب» يتمثل في تعليم فنون الجمال، والاعتراف بأن القوى الحقّة خلف الشهرة العامة والثروة، هم السَحَرة.

وفي الكتب الأخيرة لهاري بوتر، سنرى «سنيب» يعبئ شهرته الخاصة في زجاجة، وهو يحاول حلّ الأفكار المتشابكة خارج ذهنه، كما كان تولكيين وأقرانه يفعلون في حل خيوط اللغة المتشابكة.

وحين نقرأ «هاري بوتر» ربما نرى أيضاً عناصر من فيلولوجيا قصص الجن، تعاد إلى الحياة: ضجة الصفصاف، كما لو كانت قصصاً لتولكيين، تنانين تحمل إرث غراهام ونسبيت، ومخلوقات من الغابة تحيّي هاري مثل سكان حديقة الحيوان للأخوين غريم، وطيور عالِمة تخرج من «شجرة العرعر»، أو «بلبلاً»، وفي «دمبلدور» نرى كائناً يتضوَّع بطيب موراي؛ وفي الحقيقة، نجد قاموس أكسفورد الإنجليزي نفسه، لأن الكلمة تظهر هنا ككلمة من لهجة محلية قديمة.

إن كتب هاري بوتر لاقت انتقادات كثيرة بسبب أسلوبها المكرَّر، ومجازاتها، والتفافاتها. على أن الأشياء العامة التي أرى فيها قشة الفيلولوجيين القدامى، يجري غزلها من ذهب جديد، لا من المؤلِّف فحسب، بل من جميع أشخاصها. وخلف هؤلاء جميعاً، كما خلف «رومبلستيلتسكين» يكمن سؤال عن الإسم والأصل.

من أنا؟

---

(1) Quoted in Peter Gilliver, Jeremy Marshall, and Edmund Weiner, The ring of Words: Tolkien and the Oxford English Dictionary (Oxford University press, 2006).

الفصل الحادي عشر

مسارح الفتيات

المنزل، والرغبة، والأداء في الرواية النسائية

في نهاية «**هاري بوتر وسجين أزكابان**»، صعد «سيريوس بلاك Sirius Black» إلى حصان هاري الخرافي (الهيبوغريف) ليطير بعيداً ويحصل على الحرية. لقد هرب من السجن، وجرى أسره، وأسيء فهمه، ثم أنقذ، واعترف. وخلال الكتاب كله كان بلاك يستفيد من مهارات «هرميون Hermione». فهي، كما في جميع قصص هاري بوتر، تكتشف الأشياء، وتستخدم ذكاءها ومعرفتها لخرق القوانين، وإيقاف الخضوع.

ومع ذلك، ففي نهاية القصة، حين يُحرك بلاك «الهيبوغريف»، ويجعله يشبّ حتى يواجه السماء المفتوحة، يلتفت إلى هاري ويقول له: أنتَ فِعلاً ابن أبيك، يا هاري!»[1].

على أن الذين شاهدوا النسخة السينمائية من هذا الكتاب، سمعوا شيئاً شديد الاختلاف في هذه اللحظة. ففيها، يلتفت بلاك إلى هرميون، لا إلى هاري، ويؤكد «إنك، فعلاً، أذكى ساحرة في عصرك».

إن فيلم «سجين أزكابان» يحوّل لحظة القوة الرجولية إلى ثقة أنثوية. إنه يحوّل اعتراف بلاك بتأثيره الأبوي - أنتَ ابن أبيك - إلى الثناء على إنجاز أنثوي. إن الفيلم يأخذ على عاتقه في هذه المراجعة إعادة الاعتبار

(1) J. K. Rowling, Harry Potter and the Prisoner of Azkaban (new York: Scholastic Books, 1999).

لسلطة الفتيات، ويجعل من هرميون المؤدية الحقيقية لهذه القصة: المديرة المسرحية للسِحْر، أو مديرة تحوّلات الزمن، والزي، والانضباط؛ ويصبح الفيلم نتيجة ذلك فيلم فتيات، يمكن للجمهور النسائي أن يجد فيه توكيداً لذاته.

على أنه، بالرغم من محورية هرميون الواضحة، يبقى الفيلم قصة حول الرجال والفتيان: حول بحث هاري عن علاقته بأبيه المتوفى، وحاجته إلى إيجاد خلفاء له في بلاك، أو في دمبلدور.

ولكن القصة، في تحويلها التركيز النهائي للقصة من الفتى إلى الفتاة، تؤكد أيضاً أحد الموضوعات المحورية في الرواية النسوية، منذ بدايتها تقريباً؛ وهو أن الفتيات حاضرات دوماً على خشبة المسرح، وأن كون الشخص امرأة هو عَرْض على الدوام، وحين تكبر الفتاة يقوم صراع بين السلوك الذي تمثله على المسرح لتسلية الآخرين، وإيجاد القيمة الفطرية لإخلاصها للعائلة أو للتعلم.

وخلال قصص هاري بوتر، تبرز هرميون بصورة تفيد من ثلاثة قرون من كتب الهوية الأنثوية.

فهي تمثل أحياناً دور الشابة الجريئة، وأخرى الطالبة الجدّية، وأخرى العاشقة الطائشة، وغيرها: اللعوبة الصاخبة، أو العذراء المتفتحة... وإذا أخذنا هذه الجوانب معاً فإن اجتماعها في شخصيتها يجعل منها وريثة لكل بطلة من أبطال الروايات، من «جيني بيس»، في كتاب ساره فيلدنغ «المربية»، إلى «جو» في كتاب ألكوت «نساء صغيرات»، إلى «أليس» في كتاب كارول «في أرض العجائب».. إلى جميع «أدلة الفتيات»، أو «نساء جديدات» أو «مغامِرات»، أو «جدّيات» اللواتي يملأن الكتابات الشعبية حتى القرن العشرين. فهرميون تدين بالكثير إلى «المقالة الخاصة بالمرأة» وإلى «جيرتون كوليج» بنفس القدر الذي تدين به إلى «جودي ذات الحذاءين»، وإلى نانسي درو[١].

---

(1) Claudia Nelson and Lymm Vallone, eds. The Girl's Own: Cultural Histories of the Anglo – American Girl, 1830-1915 (Athens: University of Georgia Press, 1994).

لقد تابع الباحثون في أدب الأطفال هذا الإرث بكثير من التفصيل؛ وحدّدوا الطرق التي استخدمها الكتّاب لتشكيل الرؤية الاجتماعية لهوية الأنثى. كما استكشفوا الطرق التي يتخذ بها جسم الأنثى هوية متفردة في القصص المدرسية وقصص الجن؛ ودخلوا في تفاصيل جماهير الصحف والمجلات الشعبية التي تقدم التسلية للشابات من الطبقات العليا، والوسطى، والعاملة، من منتصف القرن التاسع عشر حتى الآن. وبيَّنوا أيضاً أن كتباً لم تكتب أصلاً للقراء الصغار، أصبحت في نسخاتها المختصرة غذاء لخيال الفتيات. فـــ «باميلا» لصموئيل ريتشاردسون، على سبيل المثال، جاءت في نسخة مختصرة للأطفال عام ١٧٥٦، والشيء نفسه حدث للنسخة الشعبية الرخيصة لـِ روبنسون كروزو لديفو، فاختصار «باميلا» خلق سردية للخيال الاجتماعي، والتوجيه الأخلاقي لجيل من الفتيات.

من هذا الإرث الواسع من الأدب والبحوث، أود أن أركز على مشكلة الأداء. فقد وُضِعت البنات على خشبة المسرح على الدوام. ويبدو أن كيفية ظهورهن، من حيث الشكل والصوت، أكثر أهمية من كيفية ظهور الفتيان.

لقد قمتُ بالكثير من حياة الأداء لدى الصبيان: الشغب في المدرسة، لغة المغامرة ولباسها، العناية بالجسم التي نصح بها المرشدون، من شسترفيلد إلى بادن - باول. ولكن - لدى الفتيات - شيئاً مختلفاً، يبدو لديهن أكثر وضوحاً مما هو عند الفتيان، وهو التوتر بين ما أسميه «الاستغراق والمسرحة»، باستعارة مفردات المؤرخ مايكل فرايد Michael Fried. وأقصد بالاستغراق، تجاهل الجمهور (مستمعين ومشاهدين)، ويتمثل ذلك في القراءة المنفردة، أو تمريض الأطفال أو العناية بأحد الأهل، أو الإمساك بيد حبيب... هذه الأفعال، وأفعال عديدة أخرى يمكن أن تعدّ داعية للاستغراق. وفي التمثيل الصوري لأفعال من هذا القبيل، نحن لا نرى وجوهاً تلاقي نظرنا وتحديقنا. فالعينان موجهتان إلى الداخل أكثر منهما إلى الخارج. أما المسرحة، فهي على النقيض من ذلك، تعني أن يُمثّل أحدهم أمام مُشاهِد أياً من هذه الأفعال: الوقوف بكامل الوجه دون مواربة، أو القيام بحركات بلاغية قوية، أو تمثيل مشاهد تاريخية، أو التمثيل المسرحي نفسه.... وهذه كلها أنشطة بعيدة عن الاستغراق.

لقد استخدمتُ هذا الزوج من الصفات على أنها محاور لدراسة كتب الفتيات:

هل على الفتاة أن تتابع حياة خاصة أم نشاطاً في مجال عام؟

وهل عليها أن تعطي الرغبة أولوية على الواجب؟

وكيف تستطيع تجنب إغراءات «التصفيق» لتحصل على الاكتفاء الحقيقي في أعمال جيدة أو تضحيات صغيرة؟

في فترات مختلفة من تاريخ أدب الفتيات أو الشابات، كان هناك تركيز على أحد الجانبين. وفي فترات مختلفة، كان يظهر معيار بشأن المؤلفين أو الكتب التي تحظى بالموافقة أو القيمة استناداً إلى نقاط التركيز هذه. وما يبرز حالياً استناداً إلى ذلك المعيار التاريخي: فيلدنغ، وألكوت، وبورنت، ول. م. مونتغومري، يمكن مقاربته بصفته قصة، لا لكتب الفتيات فحسب، بل للنساء المؤلِّفات أيضاً.

ما الذي تعنيه المرأة الكاتبة؟

هل تعني أولاً أن تكون مؤلِّفة لقارئات من النساء بالدرجة الأولى؟

وهل يعدّ طموح المرأة لأن تكون كاتبة أو فنانة تفضيلاً للمسرحة أي لأن تضع نفسها بشكل مفتوح أمام نظر الجمهور وعموميته؟

إن أسئلة من هذا القبيل لن تذهب بعيداً. فهرميون في هاري بوتر، تحثنا على توجيهها. وهذا ما تفعله أ. ب. هوايت. وسأختم هذا الفصل مع رؤية «شارلوت ويب Charlotte Web»، وبطلتها «العنكبوتة» بصفتها شخصية تجد نفسها مستغرقة في كتابتها، شأن العديد من الشابات اللواتي تحدثت عنهن هنا، وتضعها على مسرح نجاحات صديقها العنيد.

لقد عاشت الفتيات في التاريخ الاجتماعي، ولكنهن عشن أيضاً في قصص الجن والخرافات.

ففي **الإيسوبيات**، تظهر الفتيات غالباً بصفتهن موضوعاً للرغبة الجنسية، أو السخرية.ومنها خرافات الأهل والبنات التي تفوح منها رائحة الجنس غير المشروع. ففي إحداها يقع أب في غرام ابنته، وفي أخرى، عند

أب ولدان: ابنة قبيحة الشكل، وابن جميل. والابنة التي أزعجها تفوق أخيها، تتهمه زوراً «بأنه لمس منها شيئاً خاصاً بالبنات». وهناك أيضاً خرافة الأم التي تقول لابنتها «إنها عديمة الحس». وحين رأت الابنة مُزارعاً يقيم علاقة مع أحد حُمُرِه، سألته عمَّ يفعل، فأجاب: «أنا أحاول أن أضع فيه بعض الحس»، فقالت له: «حسناً! لماذا لا تحاول أن تضع فيّ بعض الحس أيضاً؟» وما يتبع ذلك مثير للسخرية بالطبع.

وفي هذه الخرافات هناك قلة من الإناث تكونت لديهن فضيلة خلقية، أو جرأة اجتماعية، كما يتكون لدى أقرانهن من الذكور. فالذكور يتعلمون دروساً من الخرافات، ولكن الإناث - على ما يبدو - لا يتعلمن شيئاً.

إن تلك القصص، وتحولاتها التالية، تشير إلى الفتاة على أنها خَطِرة، أو معرّضة للخطر، إما معتدية جنسياً، أو معتدى عليها. وهكذا يصبح الموضوع المركزي للخرافة أو لقصة الجن، جسد الفتاة نفسه.

في قصة الأخوين غريم «Marchen»، يشار إلى الفتيات غالباً على أنهن مخلوقات مختلفة جسدياً عن الفتيان. وعلاقاتهن مع الطبيعة والمجتمع تختلف عن مثيلاتها لدى الفتيان. فقصة «ذات القبعة الحمراء» تعبر عن جسم الفتاة الضعيف. وفي شكلها القديم - قبل تعديل الأخوين غريم - دخلت إلى السرير مع الذئب (المدّعي أنه جدّة). اشتكت الفتاة بأن عليها قضاء حاجة، ولكن «الذئب» قال لها بفارغ الصبر: «افعلي ذلك في السرير يا ابنتي!»؛ وحين رفضت أن تفعل ذلك، سمح لها بالذهاب إلى الخارج بعد ربط ساقها بحبل لئلا تفر. ومع ذلك تمكنت من الهرب.

في هذه النسخة، يبرز قضاء الحاجة (الصحية) القيم الاجتماعية. فالذي يميز الإنسان عن الوحش، أنه لا يستطيع أن يبول في السرير.

إنها قصة غنية بالتفاصيل، والتوازن الدقيق بين الرغبة والعادات الاجتماعية، (وفيها الخوف من الاعتداء الجنسي).

إن قصص الجن المتعلقة بالفتيات، تحدث غالباً في الغابة، وتختلف عن قصص الفتيان.

فالفتيان مكتشفون، أو حطابون، أو مراقبون... والفتيات يبقين ضائعات أو مهددات. على أن الاستثناء الوحيد لذلك هو «غريتل» بالطبع. فقد حققت خلاصها، وخلاص شقيقها، بعدما أكلت العصافير فتات الخبز الذي رماه خلفه، وسجنته الساحرة.

لقد بادرت غريتل بإغلاق باب الفرن على الساحرة، وهكذا تمكنت، هي وشقيقها، من عبور النهر على ظهر بطة، وحتى هنا، تتصور غريتل في إحدى لحظات القنوط أنها ستلقى مصير «ذات القبعة الحمراء» فتقول لأخيها «يا ليت الحيوانات الوحشية أكلتنا في الغابة! حينئذ سنكون قد متنا معاً، على الأقل»[١].

إن الأمر يبدو كما لو أن جسد الفتاة نفسه نوع من الغابة، في خيال قصص الجن. شيء مظلم، غير قابل للتفسير... شيء بحاجة إلى حسن التصرف، والحصافة، والنظافة. يأتي إليه الحطابون، ويقطعون الأشجار. من يبعد الظلمة عن شكل المرأة؟

يجب ألا نعجب إذا ما بقي سيغموند فرويد، بعد قرون من الأساطير وقصص الجن التي شكّلت أصل المرأة، يقول في عجب «إننا نعرف عن الحياة الجنسية للبنات الصغيرات أقل مما نعرف عن الصبيان!».

علينا ألا نشعر بالخجل من هذا التمييز. ذلك أن الحياة الجنسية للمرأة الراشدة نفسها «قارة مظلمة» بالنسبة إلى علم النفس. وبهذه العبارة يلخص فرويد إرث الاكتشافات والأساطير. وهو يعيدنا إلى شطحات خيال القرن التاسع عشر في أدب الفتوة: لقاءات هـ. رايدر هاجارد في أفريقيا، وصور أثداء جبل سبأ، ولكنه يعيدنا أيضاً إلى عوالم الأخوين غريم وأسلافهما؛ إلى تحويل الحياة الجنسية للبنات الصغيرات إلى صور وشطحات خيال.

لقد قدّم مؤرخو الأسرة الكثير منذ فرويد للكشف عن الحياة الجنسية والاجتماعية للفتيات. وبينت البحوث الحديثة أن الفتيات يشغلن في الأسرة

---

(1) Jack Zipes, Trans. The Complete Fairy Tales of the Brothers Crimm (New York: Bantam, 1992).

مكانة أكبر مما كان يجري تصوره. فمنذ اليونان، وروما،كانت البنات يحصلن على تعليم. وفي العصور الوسطى، وعصر النهضة في أوروبا، كن يحصلن على الأرض والثروة.

إن فكرة ظروف الفتيات في أوروبا قبل العصور الحديثة، وفي بداياتها ما تزال موضع تساؤل، لأن الفتيات كن يتزوجن في عِقد «العشرات»، ويصبحن أمهات في عقد «العشرينيات» من عمرهن. وفي منتصف القرن الثامن عشر فقط، بدأت البنات بالذهاب إلى المدرسة، وأصبح لديهن حياة مستقلة عن أهلهن، على الأقل. وفي القرن التاسع عشر، تغيرت المكانة الاجتماعية للفتاة، ووضعها الجسدي.

لقد سجل المؤرخون انخفاضاً في سن البلوغ، بسبب تقدم حفظ الصحة والتغذية، على الأرجح. وعلى نقيض ذلك، ارتفع سن الزواج حتى أصبح في بداية القرن العشرين ٢٥ سنة في بريطانيا. وأصبحت الفتيات يدخلن المدارس، وميدان العمل، ويسافرن، ويقرأن، ويكتبن...

وفي نهاية العصر الفكتوري، أصبحن ـ باعتراف الجميع ـ كائنات مختلفة عن مثيلاتهن فيما مضى.

وحين نعود إلى الوراء، يبدو لي أن العمل الأدبي الموجه للقارئات من الفتيات، كان كتاب «ماري كودن كلارك Mary Cowden Clarke» «**فتوة بطلات شكسبير The Girlhood of Shakespeare's Heroines**»، الذي طبع للمرة الأولى في ١٨٥١-١٨٥٢، ثم طبع مراراً خلال القرن التاسع عشر والقرن العشرين[١].

إن ماري كودن كلارك، وهي شكسبيرية متميزة في أيامها، وزوجة أديب كبير، أخذت على عاتقها تقديم فكرة عن مسرحيات شكسبير. فبدأت بإعطاء لمحة عن حياة شخصيات مثل روزا ليند، واوفيليا، وجولييت، واثنتي عشرة من الشخصيات النسائية الأخرى.

---

(1) Mary Cowden Clarke, The Girlhood of Shakespear's Heroines in a series of Tales (London: Smith, 1851-1852).

كانت كلارك تريد تفسير دوافعهن وأفعالهن في المسرحيات التي تمثل ذروة النضج لديهن. وخلال هذه العملية، كتبت ما يمكن أن يعد سلسلة من الروايات الفكتورية، تلخص ذائقة المغامرة والنصح التي سيطرت على أدب الشباب خلال عقود عديدة. وبعض بطلاتها اتخذ أحياناً حياة مستقلة عن شكسبير، وبعضهن تألم على يد أب أو صديق، وبعض آخر تمكن من تطوير حياة متخيلة مستقرة.

ورغم ذلك، ونظراً لأن بطلات كلارك شخصيات مسرحية، فإن كتابتها عن حياة الفتيات مسرحية أيضاً. هؤلاء البطلات احتجن دوماً إلى إجراء معادلة بين متطلبات الحياة الخاصة، وإغراءات الحياة العامة.

إن «فتوة بطلات شكسبير» يقدم قصصاً في الاستغراق والمسرحة.. وخلال ذلك تظهر هذه القصص رؤية لفترة الشباب لدى فتيات منتصف العصر الفكتوري، تصفها بأنها فترة أداء وضبط.

وربما كانت أكثر هذه القصص دلالة حقيقية، قصة «اوفيليا»، وهي تبدأ بلوحة حية، وصف دقيق لدار الحضانة التي نشأت فيها اوفيليا، بعين الوليد، كما لو كانت موضوعة على خشبة المسرح:

«الطفلة مستلقية على ركبة الحاضنة. هل تستطيع أن تستقبل أي انطباع من خلال تينك العينين المفتوحتين بشكل واسع، واللتين تحدقان بدهشة، كما لو كانتا تريان - في الواقع - الوجود الجديد الذي انفتحتا عليه. إن الطفلة ترى أنها تستلقي في شقة واسعة، تحيط بها كل دلائل الثروة والروعة، التي يمكن أن تتطلبها هذه الأعمار الفجة. كانت هناك ستائر ثقيلة معلقة، لإبعاد الهواء الخارجي العنيف، وتخفيف ضباب ذلك الطقس الشمالي؛ وأثاث مصنوع من أندر أنواع الخشب ومصمم بأجمل مهارة وذوق توصل إليه التصميم. والأثفية التي تسند كتل الشربين الملتهبة في المدفأة، ذات شكل كلاسيكي، والمناصب على طرفيها من مادة لا تقل قيمة عن الفضة الثمينة»[1].

---

(1) Faye Hammil, "A New and exceedingly brilliant star': L. M. Montgomery, Anne of Green Gables, and Mary Miles Mintes", Modern Language Review 101 (2006).

كانت الرضيعة أوفيليا تنظر باستمرار، وتحوّل عينيها باستمرار لتحيط بمشاهد حياة القصر، فالملاحظة من طبيعتها. لم تكن من هؤلاء الأطفال النكدين الذين ما إن يستيقظوا حتى يفتحوا فمهم بالصراخ. بل كانت على العكس من ذلك، تقبع صامتة وهادئة، لحظة أو اثنتين ثم ترفع يدها بليونة على طرف السرير، وتمسح عينيها، ثم تنظر حولها. إنه لمشهد غريب! إنها مخلوقة للاستغراق، تتأمل العالم بكل تفاصيله، مستكينة في حوض، أو على ركبة، أو بين ذراعي شخص راشد. ومع النمو أصبحت محبة للإصغاء والنظر.

كانت أختها بالتربية «جوتا Jutha» تروي لها قصصاً طريفة، وتغني الأغاني الراقصة القديمة. وقد قصَّت لها جوتا أسطورة قديمة عن أميرة سجنها أبوها الملك في برج عالٍ قوي؛ وقصة أخرى عن «نائب شرير» خان مليكه. وكانت اوفيليا تبتهج بذلك.

لقد شاهدت «أولف Ulf»، الفتى المخيف، الذي ليس له نظير في القبح. وكان يبدو لها كعفريت وهو ينحني للناس ويتذلل. «وكان يسحب أطراف أذنيه إلى الأمام حتى تصل إلى ما تحت ذقنه. وحين كان يدفع شفته السفلى إلى الأسفل ويقلبها إلى الداخل والخارج لتبقى مشدودة، كانت تتكشف لثته المريضة، وأسنانه الصفراء - السوداء، ويبدو بعضها مسطحاً مثل أحجار القبور، والبعض الآخر طويلاً وحاداً مثل أنياب الكلاب».

إن «أولف» يخرج من هناك أقرب ما يكون إلى الصغير «كاليبان»، وهو مسخ جرى تشكيله في منتصف العصر الفكتوري بحسب عادات الأداء واللباس الشكسبيري.

وفي نهاية القصة، حين مرضت اوفيليا كانت تتخيل أهوالاً أخرى من المسرح، وأحلاماً عن الملك المتوفّى هملت، ورؤى شبحية لأختها بالتربية «جوثا» التي توفيت حينئذ، وكائنات أثيرية أخرى.

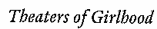
«ثم رأيتُ امرأة تقترب، لم أستطع أن أرى وجهها، ولم أتعرف إلى صورتها. كانت مرتدية لباساً أبيض، معرقاً بعشب وزهور برية ملصقة بنهايات من القش، يبدو أن يديها الخياليتين تسحبها وترميها».

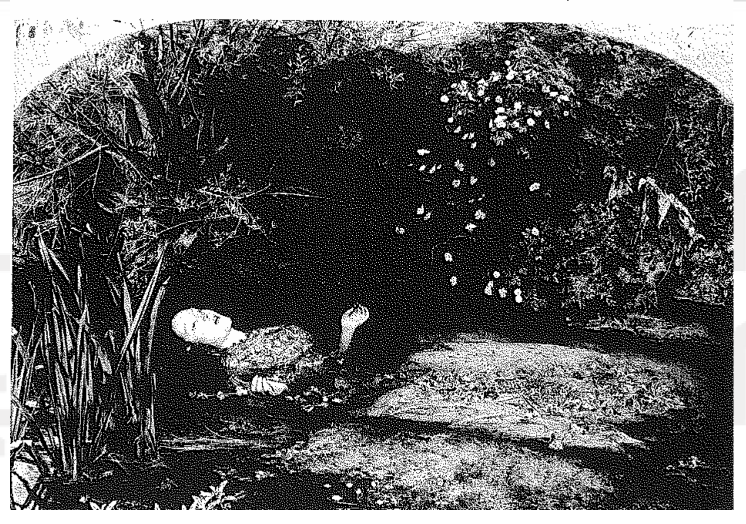
«هل هي رؤية للمرأة المجنونة التي طردها هاملت فأغرقت نفسها؟».

«لقد رأيتها تنزلق وتطفو على وجه الماء، بصورة غير واضحة، بين أغصان ذات أوراق فضية من الصفصاف المتدلي، وهي تتموج حولها وفوقها، يحملها لباسها الأبيض».

ربما كان ذلك استباقاً غريباً لموتها اللاحق في المسرحية. لكنه يبدو - كما يظهر هنا - أشبه ما يكون برؤية فيكتورية لتلك الميتة: نوع من قدر اوفيليا شكسبير، تنقلها حساسية معاصرة للتصوير (فقد رسم «جون ميلله John Millais» لوحته اوفيليا ١٨٥١، وأرى أن رؤيته في تناغم لافت مع الصورة الكلامية التي كتبتها كلارك.

ربما كان ذلك زاداً غريباً للفتيات الصغيرات، ولكن دروس كلارك واضحة. إن الفتيات يكبرن في عيون الآخرين. وهن في عرض دائم على المسرح. وفي مخبئهن في المنزل أو الغابة، يمكن أن تتربص بهن مخلوقات تخيف أو تهدد. ولكن خيالات الطفلة أكثر إخافة وتهديداً. فهلوسات اوفيليا تشكل مادة الفن والمسرح: رؤى تشكلها جماليات كلارك، ومستقبل مخيف للفتاة التي ستكبر وتختار الرجل غير المناسب، والحياة غير المناسبة. أما الجنون، سواء أكان جنون هاملت، أم جنون اوفيليا، فهو شيء مسرحي.





صورة (١٢): أوفيليا، من شكسبير

في «اوفيليا» كلارك الكثير مما هو فيكتوري كلاسيكي. وهذا اللون من تصوير، ما قبل رافائيل، وصنع الأساطير على طريقة تنيسون، كان له تأثيره الأدبي طوال القرن التاسع عشر. وربما لا نرى في أدب الأطفال نموذجاً أكثر تمثيلاً له من كتاب «ل. م. مونتغومري L. M. Montgomery» «آن السطوح الخضراء»[1].

وبالرغم من أن الكتاب طبع للمرة الأولى عام ١٩٠٨، إلا أنه يعدّ شاهداً على تاريخ أدبي أقدم عهداً. ذلك أنه مملوء بتلميحات إلى شكسبير، وتينيسون، ووالتر سكوت، والرومانسيين. وهو غني أيضاً بمشاهد من الأداء المسرحي. وتبدو آن وكأنها دوماً موضوع للعيون الأخرى، ومحور للانتباه، سواء أكان ذلك في اليوم الأول لدخولها مدرستها الجديدة، أو على السطح حيث تمشي بجرأة على حافته.

وفي إحدى المرات، خطرت لها فكرة تمثيل مشهد من مسرحية «تنيسون» «لانسلوت وايلين Lancelot and Elaine» الذي يذكِّر فيه المؤلِّف بصورة اوفيليا بعد موتها. وتتلخص رؤيته في إيجاد قارب صغير وتمديد ايلين المتوفاة فيه.

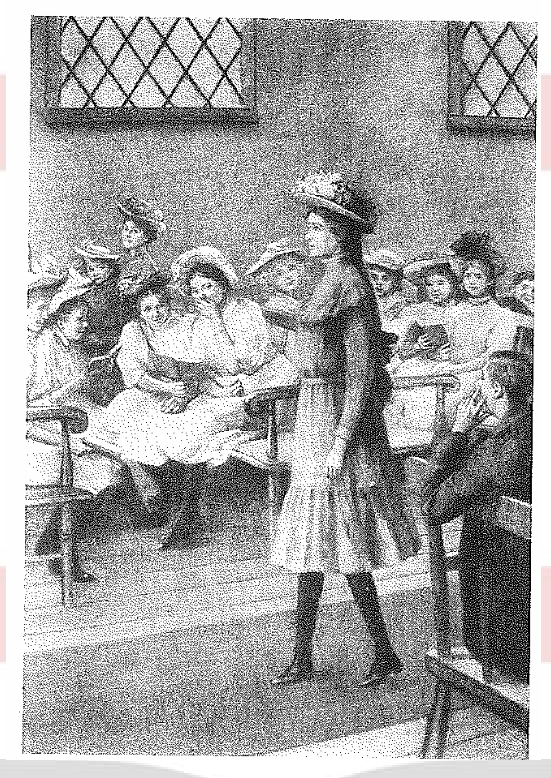
«بعد الحصول على الشال الأسود، بسطته آن على القارب، ثم مدّدت ايلين في قعره، بعينيها المغمضتين، ويديها المنقبضتين فوق صدرها». همس روبي جيديس بعصبية وهو يراقب الوجه الصغير الأبيض الساكن، تحت ظلال أغصان البتولا التي ترفرف فوقها. «اوه! إنها تبدو ميتة حقاً»...

«وهذا يجعني أشعر بالخوف، يا فتيات! هل تفترضن أن التمثيل على هذا الشكل صحيح؟ تقول السيدة ليند إن التمثيل كله شر مطلق».

هل التمثيل المسرحي كله شر مطلق؟ وهل يتوقع من الفتاة أن تعيش بإخلاص داخل المنزل، بدلاً من التمثيل على مسرح عام؟

---

(1) Ednah D. Cheney, Lauisa May Alcott: Her Life, Letters, and Journals (Boston: Roberts, 1892).



صورة (١٣): آن السطوح الخضراء (1)

هذا الموقف في الرواية يجسد التوترات الرئيسة بين الاستغراق والمسرحة. إن «**آن السطوح الخضراء**» درس يجري فيه تشكيل المخيلة الأدبية والفنية لحياة الفتيات من جوانب عدة.

فمن البداية، أعطيت آن دوراً لا يلائمها. ذلك أن «ماتيو وماريللا كثبرت» شقيق وشقيقة الأمير المُسِنّ إدوارد، كانا يتوقعان تبني صبي من ميتم. ولكن ما ظهر لهما في المحطة كان طفلة. بكت آن «أنتما لا تريدانني لأني لستُ صبياً! وانطلقت في مناجاة لتأنيب الذات: «ألا تريدانني لأني لست صبياً؟ كان عليّ أن أتوقع ذلك! لا أحد يريدني على الإطلاق. كان عليّ أن أعرف ذلك، كان الأمر أجمل من أن يستمر. كان عليّ أن أعرف أن لا أحد يريدني فعلاً. أوه! ماذا أفعل؟ سأنفجر في البكاء!».

وهذا ما فعلته. انفجرت في البكاء، ثم أطلقت ذراعيها، وغطت وجهها بيديها، ثم بكت بصوت عاصف. ذُهل الشخصان الكبيران في السن من هذا العرض، وشعرا بالضياع.. إلى أن قالت ماريللا لآن، أنه لا حاجة للبكاء. أجابت آن: «بلى، هناك حاجة لذلك بالتأكيد» مع التشديد على «حاجة»، بحيث أن القارئ نفسه سيسمع شيئاً من شكسبير في رد آن.وتنهي آن كلامها بقول: «إنه أسوأ شيء يحصل لي على الإطلاق».

تدخل آن إلى منزل آل كثبرت، غير المسرحي، والمريض، والمستغرِق، شانها شأن ممثلة في دور لا يلائمها. وكلها نقاط تعجب، وجسم متشنج أمام جمهور من الريفيين الخرقى. وفي سبيل تذكيرنا بأنها تتصور نفسها في عالم شكسبيري، تطلب من الشقيقين كثبرت أن ينادياها «كورديليا»، مدعية أن اسمها «آن شيرلي» ليس رومانسياً. فتجيب ماريللا «إن اسم آن جيد وواضح وحساس!» وخلال الرواية كلها، نرى أن النزاعات المسرحية لدى الفتاة، تُرْفَض لصالح سلوك جيد، واضح، حساس. ويبدو الأمر كما لو أن في داخل آن شيئاً من ماري كودن كلارك، وكما لو أنها تعيش في عالم بطلات شكسبير.

هذا النوع من المشاهد يملأ الرواية. تجيب ذات مرة: «حسناً، لا أعرف! قرأتُ مرة في كتاب أن الوردة مهما كان اسمها ستكون رائحتها حلوة». هل آن هي الآن جولييت؟ «أكثر الحلوات حلاوة عند هملت»، كما تظهر في المحادثة. وهناك شخصيات أدبية أخرى، تقارن تجربتها بهن: الليدي شالوت عند تنيسون، وليدي أوف اليك عند سكوت، وبيبا عند روبرت براوننغ. إن آن عالَم يرتدي زياً. ففي اليوم الأول لمدرسة الأحد، قبلت على مضض ارتداء الزي الجيد، المريح، الذي خاطته لها ماريللا. إلا أنها لاحظت لها «كنتُ آمل أن يكون اللباس أبيض بأكمام منتفخة».وفي طريقها إلى الكنيسة، زينت قبعة القش البسيطة التي تضعها بباقة كبيرة من الزهور التي صادفتها في طريقها.

هل هذه اوفيليا، التي تنثر الزهور في شعرها؟

وحين نزلت آن من مدرسة الأحد، رأت نفسها موضوع سخرية بسبب تلك الزهور التي أضافتها سراً إلى زيّها. وقد التقط ناشر الطبعة الأولى

للكتاب هذه اللحظة المسرحية بشكل رائع، حين وضع صورة آن في وسط المسرح، بقبعتها المزدانة بالزهور، وصوّر الجمهور من الفتيات الأخريات يتبادلن الإشارات والهمسات حول أدائها.

وبينما كانت الفتيات - في الرواية - يلعبن ألعاب الجرأة، اعتلت آن جداراً وراحت تمشي على حافته «لقد تسلقت السلم وسط الصمت وانقطاع الأنفاس، ووصلت إلى حافة «السطح الهرمي»، ووازنت نفسها باستقامة على تلك الحافة الضيقة الخطرة، وراحت تمشي على طولها؛ وهي «شاعرة بخطورة وقوفها على هذا الارتفاع حتى الدوار، وبأن السير على الحافة ليس شيئاً تستطيع مخيلتك أن تسعفك فيه». ثم سقطت، وكادت أن تكسر عنقها، إلا أنها ما لبثت أن نهضت من جديد مع التواء في كاحلها.

إننا نرى في هذه اللحظة، على غرار العديد من اللحظات في الرواية، أن الرواية ليست مجرد أداء مسرحي، بل تحذيراً من الغرور. «لا تصعد كثيراً إلى الأعلى... وهذا موقف لا تستطيع مخيلتك أن تسعفك فيه».

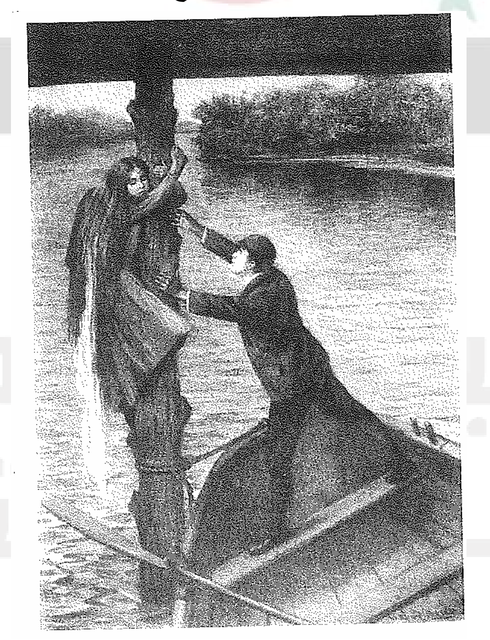
ومع ذلك، وبالنسبة لجميع اللواتي كن يرغبن في سقوطها، نحن نريدها أن تبقى حية. فالأداء يغري، سواء أكان ذلك صعود حافة ضيقة من قبل فتاة ذات مخيلة واسعة، أو كتابة رواية من امرأة موهوبة. ومشاهد كهذه تعكس دروس مونتغومري الخاصة للقارئات من الفتيات: إن هناك مكانة حقيقية للمخيلة النسائية، والفن ليس شيئاً مصطنعاً فحسب، بل موهبة للرواية.

في الطبعة الأولى من الرواية، يأتي هذا الفصل مع صورة (مثل العديد من الفصول التي عرضتها هنا). ونرى فيها آن وهي تتوازن على حافة السطح مثل فتاة رياضية. كما سنراها في صفحات تالية وهي معلقة على عمود جسر فقد أخفت محاولتها لتجسيد شخصية ايلين لـِ تنيسون في قاربها، ووجدت نفسها واقعة في النهر، وبحاجة إلى منقذ.

هذه هي لوحات حية، صور عن النزوات المسرحية التي تقف وراء أحداث القصة، أكثر منها أمثلة لها.



صورة (١٤): آن السطوح الخضراء (٢)



صورة (١٥): آن السطوح الخضراء (٣)

وليس من قبيل المصادفة أن يصبح «آن السطوح الخضراء» أحد كتب الأطفال الأكثر عرضاً على المسرح. فالمسرحيات، والأفلام، والنسخ المختصرة، والمكيّفة، والمصوَّرة، جاءت جميعها لتعزز جاذبية الكتاب لمسرح الفتيات، وتمدُّ في حياته. وليس من قبيل المصادفة أيضاً، أن يصبح منزل لـــ م. مونتغومري نفسه موقعاً تحجُّ إليه أجيال من قراء الرواية. فـــ «السطوح الخضراء» أصبح مزاراً، والمساحات المحيطة به تحوّلت إلى «جنة عدن» عامة.

هذه الظروف تلخصها إحدى المراجعات الأولى للرواية على النحو التالي:

«ليس هناك من دعامة أفضل لسحر تلك المنطقة من الوصف الرائع لغاباتها وأحراشها، الذي أعطى إطاراً سحرياً للسردية... إن مونتغومري جعلتنا نقع في غرام المنطقة». حتى مونتغومري نفسها غذّت هذه الرؤى للأداء والمشاهد الطبيعية؛ فصورها، بالرغم من أنها أخذت في العقود الأولى من القرن العشرين، تعيدنا إلى الوراء، وتذكِر بمشاعر وأشكال لويس كارول، وجوليا مارغاريت كامرون Julia Margaret Cameron ببرامجها المسرحية، وأزيائها، وأشخاصها، ووضعها الطفلة في هذا الإطار الطبيعي. وقد عرضت مونتغومري نفسها، كحورية بحر عام ١٩٠٤، في صورة من عمل صديقتها نورا لوفورجي. وهنا أيضاً يمكننا أن نرى المواضعات البصرية لنصف قرن سابق من الزمن: القوس الصخري، والبحر المزمجر، والانحناءات الجسدية..

وما يلفت انتباهي في هذه الصور، شعور بأن المواضعات بشأن مخيلة الفتيات في القرن العشرين، تبقى نفس المواضعات في أواسط العصر الفكتوري. فتنيسون، وسكوت وجماعة ما قبل رافائيل؛ هؤلاء جميعاً قدّموا لغة لِفَهم المسرح والرغبة. وهم جميعاً لخصوا إرث مغامرة القرون الوسطى، ومأساة شكسبير، وساعدوا على تطور شكل سردي جعل من الروايات «لوحات حية»، يستطيع القارئ أن يتصور نفسه فيها.

وإذا كان الأمر يتمثل - كما عرضتُ فيما سبق - في أن كتب الفتيان جعلت هؤلاء يروون قصصاً عن حياتهم بصفتها تقارير وتحقيقات عن

مباريات الملاعب أو الإنجازات العسكرية، أو الرسائل التلغرافية إلى الصحف، فإن كتاب الفتيات يجعل الشابات يرين أنفسهن كما لو كن يعرضن مشاهد الرغبة في ديوراما (أو من خلال ثقب في جدار غرفة مظلمة).

إن لويزا ماي ألكوت رأت هذا الجانب أيضاً. وخلال حياتها كلها، كان المسرح يستأثر بخيالها. فحين كانت طفلة حلمت بأن تكون ساره سيدونز ثانية (وكانت هذه أشهر ممثلة في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر)[1]. وكبرت، لا مع الطموح إلى التمثيل فحسب، بل مع جرأة الجمهور أيضاً. ونظراً لكونها ابنة أحد الوعاظ الأمريكيين المشهورين، والمصلحين الاجتماعيين، عاشت ألكوت مع التمثيليات الروحية. وكان أبوها برونسون، أكثر المعلمين سحراً وإثارة للجدل في ذلك الوقت. وقد تراوحت حياته بين لحظات عظيمة من العرض العام - كما هو الحال في «محادثاته» مع طلاب المدارس الدينية، وجولته الناجحة في مدن الوسط الغربي الأمريكي - ولحظات كئيبة من الخيبة والعزلة. وكانت أسرته جمهوره في احتفالات طموحاته، وفي أحزان خيباته على السواء.

وخارج أسرة ألكوت أيضاً كان المسرح في كل مكان. فقد برز المسرح الأخلاقي في بداية القرن التاسع عشر بصفته مكاناً للإصلاح الاجتماعي. إن مسرحيات مثل «السكّير» عام ١٨٤٤ (التي ما تزال تعد أطول المسرحيات عرضاً في التاريخ الأمريكي) حَمَلَت مُثُلاً من السلوك الأخلاقي. وقد سمعتُ أن مارك توين قال: «إن تسعة أعشار السكان الأمريكيين يحصلون على قيمهم الأخلاقية من المسارح أكثر مما يحصلون عليه من الكنائس». وأكثر أشكال المسرح التي كان الأمريكيون يشاهدونها، والتي شكلت أخلاقهم ومسرحهم هي «الميلودراما». ففي منتصف القرن التاسع عشر سيطر هذا النوع على المسرح الشعبي. ومع مغالاتها في الحركات، وعقدتها الرومانسية، ولغتها الحزينة غير المتفائلة، كانت الميلودراما محبوبة ومؤذية بالقدر ذاته. وقد وضع «ديكنز» السيد كرملس، في «نيكولاس نيكلبي» في أعلى أساليب

---

(1) Gretchen Holbrook Gerzina, ed., the Secret Garden, by Frances Hodgson Burnett (New York: Norton, 2006).

الميلودراما، بينما أكّد رالف والدو ايمرسن، في كتاباته عام ١٨٥٤، «إن فكرتي عن الجنة هي المكان الذي لا توجد فيه ميلودراما على الإطلاق».

إنه موقف صريح ينتمي إلى الإرث القديم للمتطهرين المعارضين للمسرح. لأن كثيرين ما يزالون يعدّون المسرح بؤرة للخطيئة. وما يزال المسرح والدعارة مرتبطين في معظم العقول. حتى إن البعض رأى في اغتيال ابراهام لنكولن «تحذيراً من الله حول مخاطر المسرح»، كما قال أحد رجال الدين. فشك المتطهرين كان ما يزال حاضراً. وأنا أرى في «**نساء صغيرات Little Women**»، لا ازدواجية بشأن المسرح تماماً، بل تركيزاً على الاستغراق في القراءة وتصنيف الكتب، وأشياء من الخبرة الثقافية، وهي أعمال يحث عليها المتطهرون. فالتأمل الباطني والتفكير، وكتابة مذكرات الحياة اليومية في صحيفة أو كراسة، والقراءة لدى الأطفال، تمثل طابع الخبرة الأدبية للمتطهرين.

لقد وضع «تقدم الحاج» نموذجاً للحياة الدينية، وعنوان الفصل الأول فيه «أداء دور الحاج». هذه الكلمات تشير إلى أفعال الأخوات «مارش» ودوافع حياتهن. «إنه عيد ميلاد بلا أب»؛ وهن يتذكرن كيف اعتدن في طفولتهن، تأدية «تقدم الحاج». وكن يرتدين ملابس أبطال رواية «بنيان»، وكانت أمهن تخيط لهن أربطة من القماش، وتجهز ورقاً للفّ أحمالهن. وحين كانت كل من الأخوات تتذكر ما الذي كانت تفضله، كانت السيدة مارش تشرح لهن: لن نكون أبداً كبيرات في السن للقيام بذلك، يا عزيزتي. فهي تمثيلية مثّلناها باستمرار، بطريقة أو بأخرى. إن «أحمالنا» هنا، وطريقنا أمامنا، والحنين إلى الفضيلة والسعادة دليلنا خلال الصعاب العديدة، والأخطاء التي نقع فيها، نحو السلام؛ وهو المدينة السماوية الحقيقية».

إن الحياة مسرح للحج. وهو نوع يختلف عن تمثيل آن شيرلي. ونماذج السلوك لا تأتي هنا من مشاهد شكسبير أو من شطحات خيال العصور الوسطى عند تنيسون، أو سكوت، بل من المجاز الأخلاقي لجون بنيان. وحتى حين تُخرِج البنات مشهد عيد الميلاد في الفصل الثاني، يعترينا شعور بأن المسرح خيال عابر: شيء ينمو ويكبر، شيء للأطفال. ومع نضج الفتيات تحل الكتب محل الألعاب، والقراءة محل الأداء.

«لإصلاح حياتك رافق الكتب» هذا ما ينصح به الكتاب الأولي لنيو انجلند. والأخوات مارش حفظن هذا الدرس عن ظهر قلب، بطريقتهن الفردية الخاصة.

فـ «جو»، بشكل خاص، تعيش في الكتاب. وهي تتذكر، في وقت مبكر، مكتبة العم مارش، ومقاعدها المريحة التي كانت تستطيع أن تطوي نفسها فيها مثل دودة الكتب. وعلى العكس منها، كانت شقيقتها «بيث» خجولة جداً من الذهاب إلى المدرسة... وكانت تأخذ دروسها في المنزل مع أبيها.

وأما «أيمي» التي كانت تحمل أنفاً «مثل اللعنة»، فإنها كانت تمضي وقت فراغها في رسم صفحات كبيرة لفتيات جميلات لتعزِّي نفسها. وهكذا نمت كل فتاة مع لون من ألوان الثقافة: الكتابة، والرسم، والقراءة، والإلقاء. وكل هذه الأنواع كانت تجتمع معاً لتخلق عالم استغراق، أكثر منه عالم مسرح للعائلة.

يبدأ الفصل الثامن، بالشقيقتين جو وميغ وهما تستعدان للخروج لغرض ما. تسأل إيمي عن المكان الذي ستذهبان إليه، ولكنهما ترفضان الإفصاح عنه. إلا أنها تحزر: «ستذهبان إلى المسرح لرؤية «القلاع السبع». ولما كانت إيمي لم تُدْعَ لذلك فإنها توعَّدت بالانتقام. هذا التهديد بقي في ذهن جو. وبالرغم من العفاريت الحمر المضحكة، والأقزام البراقة، والأمراء والأميرات الجميلات، كان في متعة جو شيء من المرارة ينغِّصها: «ما الذي ستفعله إيمي لإغاظتها؟» وحين عادت الفتاتان، كانت إيمي تقرأ من دون أن ترفع رأسها، مستغرقة في كتابها. ولكن جو وجدت في اليوم التالي ما فعلت إيمي: لقد أخذت مخطوطها عن القصص التي تكتبها وأحرقته. صاحت جو: أُيتها الفتاة الشريرة المؤذية! لن أستطيع أن أعيد كتابتها على الإطلاق، ولن أسامحك طول حياتي».

هذا الحَدَث يمثل التوترات بين الكتب والمسرح التي سيطرت على الرواية، أحسن تمثيل. لقد جعل جو تدفع ثمن الذهاب إلى المسرح، بأخذ كتابها الخاص وإحراقه. صحيح أن هذا المخطوط يضم «نصف إثنى عشرية من قصص الجن القصيرة»، ولكن جو وضعت «كل قلبها» في كتابها، وهي تأمل أن

تدفعه للطباعة. «إن كتابك وقلبك لن يذهبا أبداً!» هذا ما أكدّه الكتاب الأولي لنيو انجلند أيضاً. وكلمات ألكوت تذكِّر بعبارات ذلك التقليد الكبير للمتطهرين؛ الذي رأى في التأمل الباطني، وكتابة المذكرات، والتواريخ الشخصية، واليوميات، محوراً لتشكيل الحياة الخلقية.

وهكذا كانت الفتيات مارش تستمر في وضع قلوبهن في نصوصهن. وفي نسخة خاصة من «نادي بيكويك لديكنز» كانت الفتيات يطبعنها في صحيفتهن، إضافة إلى «مارتن شوزلويت» لديكنز أيضاً، و«عالم واسع، واسع Wide, Wide World» لسوزان وارنر، ظهرت هذه المؤلفات على أنها تمثل الحياة الخاصة لجو.

هكذا عادت جو إلى الكتابة، في غرفتها العلوية، وبقيت مستغرقة في «الخربشة» حتى ملأت الصفحة الأخيرة من كراستها. وحين جاء الخبر بمرض السيد مارش، عن طريق التلغراف، دارت الرسائل بين الأم والفتيات. أما إيمي فقد كانت عند عمتها التي عانت الكثير مما جعلها تكتب وصيتها الأخيرة.

وامتلأت الرواية بالملاحظات، والرسائل، وكتابات قصيرة، وأوراق موقَّعة... كل ذلك ملأ الرواية، لا نرى فيها أية كلمة موجهة للقارئات من النساء، بل درساً عاماً لقراءة الرواية. فأن يقرأ المرء «نساء صغيرات» يعني أن يكون مثل جو «مستغرقاً كلياً»، ليجد في نصوصها ووصاياها نماذج للحياة.

ألا نشعر بالاضطراب لرؤية ألكوت تعود إلى صور البداية المسرحية في نهاية المجلد الأول للرواية؟ إن الستارة تسدل على الفتيات ميغ، وجو، وبيث، وإيمي مجتمعات. وما إذا كانت سترتفع مرة أخرى يتوقف على الاستقبال الذي لاقاه المشهد الأول للدراما العائلية التي تسمى «نساء صغيرات».

ويبدو الأمر كما لو أن متطلبات القراءة والاستغراق لم تستطع إبعاد جاذبية المسرح عن ألكوت. إن صوت الرواية هنا ليس صوت المرأة الناضجة، بل صوت الفتاة الشابة قبل عدة عقود، وهي تحلم بأن تصبح ساره

سيدونز. وينتهي القسم الأول من الرواية، حين تبدأ حياة ألكوت: في الدراما المنزلية لأسرة أمضت حياتها في العلن ومع الجمهور، كما لو أن ألكوت نفسها كان عليها أن تصبح كاتبة وقارئة.

وهكذا كان على الفتيات مارش، اللواتي نشأن في جو من العاطفية والميلودراما، أن يتوقعن الأسلوب المسرحي العالي، مع تجنب مشاهد الانفعالات التي تزخر بها الكتب الغرامية.

وكما قال بنجامين فرانكلين في تلخيصه للتقاليد الشعرية عند المتطهرين من بنيان إلى إسحاق واطس «عليك أن تنشر كل شيء على الورق» وهذا بالضبط ما حاولت ألكوت أن تفعله. وحين ابتدأ المجلد الثاني، نرى الأسرة عازفة عن مسرحيات الترفيه، وتمثيليات الغضب، هادئة مع نهاية الحرب. لقد عاد السيد مارش إلى المنزل معافى ومشغولاً بكتبه.

هل كنا جميعاً كذلك؟ سالمين في المنزل ومشغولين بكتبنا؟

إن الكتب تأخذنا بعيداً جداً ولكنها تتركنا في النهاية سالمين آمنين في كراسينا.

فمن زمن البيشوب ألفريك حتى زمننا، كانت الكتب المفاتيح التي تفتح المخيلة. وهي توفر - كما عرف معلمو العصور الوسطى وعصر النهضة - بذور المعرفة: فكلمة سيمينار Seminary تأتي من اللاتينية بمعنى «Seedbed» أي سرير الزهور. وكلمة Cultivation تعني فن تنشئة الأطفال وتعليمهم. والمجموعات المستخدمة في التعليم تسمى Florilegia، وتُقابِل في اليونانية كلمة Anthologos التي تعني أيضاً باقة الزهور.

الكتب حدائق، ومفاتيح ومسارح، أماكن للاستغراق والمسرحة. كل هذه تأتي معاً في كتاب «فرانسيس هودسون بورنت Frances Hodgson Burnett» «**الحديقة السرية**»[1].

هذا الكتاب - شأنه شأن «آن السطوح الخضراء» يبدأ بطفلة تنتقل من مكانها إلى مكان آخر: فماري لينوكس، جرى أخذها من الهند بعد وفاة والديها

---

(1) Robert Louis Stevenson, A Child's Garden of verses (London: Longmans, Green, 1885).

- ونُقلت بحراً إلى ميسلثوايت مانور في يوركشاير. وكونها وحيدة، حزينة، سيئة التغذية، جعل ماري تجد نفسها في خصام دِائم مع مارتا، وهي خادمة لعائلة في ميسلثوايت. وحديث الفتاة والخادمة يذكرني بالحوارات القديمة لِـــ ألفريك Aelfric مع طلبته من الإنجليز:

تقول ماري: «لو كان لديّ غراب أو ثعلب صغير، كنت أستطيع اللعب معه، ولكن ليس لديَّ شيء».

تنظر إليها مارتا بارتباك وتسألها:

- هل تستطيعين الحياكة؟

تجيب ماري: لا.

- هل تستطيعين الخياطة؟

- لا.

- هل تستطيعين القراءة؟

- نعم.

- إذن لماذا لا تقرئين شيئاً، أو تتعلمين شيئاً من التهجئة؟ ففي عمرك هذا تستطيعين تعلم شيء من الكتاب.

تجيب ماري: «ليس عندي أية كتب. وتلك التي كانت لديّ بقيت في الهند».

تقول مارتا: «هذا محزن. لو تسمح لك السيدة «مدلوك» بالدخول إلى مكتبتها! فلديها الألوف من الكتب هناك».

إن المكتبة مكان لاكتشاف الذات، كما هو الحال في نساء صغيرات. ولكن المكتبة هنا لا ترحب بها، كما فعلت مكتبة العم مارش. إنها الحجرة المقفلة للسيدة «ميدلوك» Medlock (وهو لقب يشير إلى الغرف والمداخل والقلوب المقفلة).

وهكذا فإن المكان الذي دخلت إليه ماري لم يكن غرفة في منزل، بل حديقة مهملة. والمفتاح الذي عثرت عليه منحها فرصة الدخول لا إلى كلمات الآخرين، بل إلى تشكيل نفسها.

وإذا كانت جو مارش تُنفِّس عن حياتها الداخلية من خلال الكتابة، فإن ماري تسجل رغباتها على الأرض الممتدة أمامها. فهي تحفر، وتزرع، وتأمر، وتنظِّم، وتعيد تشكيل الحديقة. والدوالي المتعرجة، والزهور التي تُطِلّ عليها وهذه الأعمال هي أشكال من الحروف.

إن ماري تكتب على الطبيعة نفسها: وإذا كانت أرض الحديقة تمثِّل صفحة لإنجازات ماري، فإنها أيضاً مسرح لأدائها. ومع ذلك فإن الإنجاز الأكبر لماري يتمثل في بعث الفتى كولن، الابن المُقْعَد لسيد ميسلثوايت.

فحين جاءت إلى البيت رأت صبياً مريضاً حزيناً. فذكريات أمه التي توفيت لدى ولادته تطارد المنزل. وبدا كولن مصاباً بطائفة من الاختلالات الجسدية. أهمها أنه مشلول لا يستطيع مغادرة الفراش.

راحت ماري ترافقه، وتشجعه، وتلاطفه، لأنها كانت قانعة بأن عاهته متخيلة، ومصطنعة أكثر منها حقيقية. كانت تخرجه من السرير، واضعة إياه على كرسي متحرك، وتسير به نحو الحديقة المكتشفة حديثاً ولكنها ما تزال سرية. وتجعله يتصرف مثل «راجا» صغير، فيعطي الأوامر للخدم، ويكتسب الثقة بنفسه، ويتأمل الطبيعة وجمالها. «لقد جرّوا الكرسي إلى تحت شجرة البرقوق، وكانت بيضاء بالبراعم كالثلج، وممتلئة بالموسيقا من أزيز النحل. وكانت كعرش ملك سحري. كانت هناك أيضاً أشجار الكرز المزهرة، وأشجار التفاح بأزهارها الوردية والبيضاء كانت تتفجر هنا وهناك. وبين الأغصان المبرعمة للعرش الملكي، كانت قطع من السماء الزرقاء تنظر إلى الأسفل كأعين جميلة».

هكذا تصبح الطبيعة مسرحاً، من تصميم ماري وإخراجها؛ ويصبح كولن نوعاً من الجمهور النبيل. هذه المشاهد من الحقيقة تظهر مثل أقنعة من الدهشة. وحين كانت ماري تحضر مع الفتى المحلي «ديكون»، كانا يُحضران أيضاً براعم كولن وريشه، وأصدافه وأزهاره. «كان يبدو كما لو أنه يؤخذ في جولة لزيارة بلد ملك وملكة سحريين يكشفان له عن كل ثروات البلد السرية».

وسرعان ما بسط كولن سلطانه على الحديقة، كما لو أنه أصبح ملكاً عليها، وأعلن لـِ «بن ويزرستاف» حارس الحديقة «إنها حديقتي». وفي أثناء إعلانه هذا عن ملكيته، وقف كولن خارج كرسيه المتحرك.

«كان كولن واقفاً، مستقيماً مثل السهم، يبدو طويلاً بشكل غريب، رأسه ملقى إلى الوراء، وعيناه الغريبتان تبرقان كشعاع: أنظروا إليّ! أنظروا إليّ! أنظروا إليّ الآن!».

إنها لحظة مسرحية بشكل مخيف، شأنها شأن كل لحظات أدب الأطفال: الفتى واقف، يؤكد جرأته بالتكرارات البلاغية لبورنت: أنظروا إليّ ثلاث مرات. (وهذا المشهد سيظهر بعد نصف قرن حين يصرخ هر الدكتور سوس، في «هر في قبعة» في لحظة من الخدع المسرحية: «انظروا إليّ! أنظروا إليّ! أنظروا إليّ الآن!»).

تدير ماري المسرحية، فتدفع كولن إلى التحرك، وتعطيه إشارات لسيره، وتسحب بعيداً ستائر الشفقة على الذات لتكشف عن الفتى الحقيقي. هكذا يكتسب كولن الثقة بالنفس ويتخذ أدواراً جديدة:

«حين رفع رأسه وحدّق فيك بعينيه الغريبتين، بدا كما لو أنك تصدقه على الفور، بالرغم من أنه ما يزال في العاشرة من عمره، ويسير نحو الحادية عشرة. كان مقنعاً في هذه اللحظة بشكل خاص، لأنه شعر فجأة بسحر التحدث كشخص راشد، وخطَّط للقيام بمجموعة من التجارب العلمية، لكنه عدَّ الحديقة مكاناً سحرياً. لقد راح يتخذ شخصيات مختلفة، فيتحدث حيناً بلهجة رجل دين، وآخر مثل «راجا» يمثل في بلاط بلده. وكل زيارة إلى الحديقة تشكل «احتفالاً». ومسرح نمو الفتى، سرعان ما بدأ يشكل مواجهته لذكرى أمه. وبينما كان يتجول في أرجاء الغرف العديدة في منزل مسلثوايت، برفقة ماري، وصل الاثنان إلى غرفة لوحات الأسرة، الملأى بصور أجداده. وحين عادت ماري إلى غرفة كولن رأت تغيراً في وجه الفتى. كانت هناك صورة فوق رف المدفأة «وقد تمكنت من رؤيتها أخيراً لأن الستارة أزيحت جانباً». إنها صورة والدته، التي استطاع أن يراها، بعد أن وقف على قدميه. لقد أزيحت ستائر المرض والذكرى، ودور المُقعد العليل جرى التخلي عنه نهائياً.

وأخيراً، وحين عاد والد كولن إلى المنزل، دُهش للتغير الذي حصل لابنه الصغير. وفكر بزيارة الحديقة التي كانت زوجته المُتوفاة تحبها. «كانت الأقدام تجري بسرعة متزايدة حتى وصل الأب والابن إلى مدخل الحديقة. وكان هناك تنفس سريع، وانفجار ضحكات عالية لم يمكن كتمها - وانفتح باب الحديقة على مصراعه، وتراجعت أوراق العُليق إلى الخلف، ودخل الفتى عبره بأقصى سرعته. وكما أزيحت ستارة القماش لتكشف عن صورة أم كولن، فإن ستارة العليق تراجعت إلى الخلف، ليدخل كولن دخوله المسرحي.

هناك مسرحة قوية في «الحديقة السرية» لبورنت. وهي تتمحور حول نمو صبي وليس حول تطور فتاة. وتقف ماري هنا، لا بصفتها ممثلة، بل بصفة مديرة مسرح. وهي تقدم في هذا الدور رواية جديدة للأنثى المؤلِّفة، والأنثى القارئة.

إن الروايات التي أستَكْشِفُها هنا تُبرز كلها نماذج من الحياة المبدعة. فمن الممكن للفتاة أن تكبر مثل جو مارش، مستغرِقة وكاتبة، تسجل قصص عائلتها، بعد الإعراض عن حلمها القديم بالتمثيل، لصالح متعة الكتب. وعلى نقيض ذلك، يمكنها أن تكبر مثل آن شيرلي، التي تتعلم كيف تسيطر على نزواتها المسرحية، وتُدخل شيئاً من الدراما الزاهرة إلى الحياة البسيطة الخاملة للعائلة التي تبنتها. أو أن تكبر مثل ماري لينوكس مديرة مسرح للنمو الإنساني، ومؤلفة روايات للرجال والنساء.

هناك أيضاً صفة استغراق قوية في رواية بورنت، لأن الكتاب يظهر في صورة الحديقة. فباقة الأزهار (الفلوريلجيا أو الأنتولوجيا) ليست مجرد تداعيات عفوية. فقد استمر كتّاب الأطفال طويلاً في القرن التاسع عشر يفكرون في الكتب بصفتها حدائق. فروبرت لويس ستيفنسون نشر «الحديقة الشعرية للأطفال» عام ١٨٨٥. وقراءة هذه المجموعة تعني الاختيار من زهور مقاطعها الشعرية: فالعصافير والبهائم، ومخازن التبن ومباني المزارع تملأ هذه القصائد. وهناك «أرض كتب القصص»، و«أيام الحدائق» و«بيض العش» و«أزهار». إن كتاب ستيفنسون يقف بصفته نوعاً من الحديقة السرية لخيال الطفل الشعري. وقراءة الشعر وكتابته فيه تصبح نوعاً من الزراعة.

فالجنائني في القصيدة التي تحمل هذا العنوان شاعر وحدائقي في آن معاً، وسطور النباتات مثل سطور الكلمات، «وحين يضع أدواته بعيداً، يغلق الباب، ويأخذ المفتاح».

ويختم ستيفنسون كتابه بقصيدة «لأي قارئ»، يدعو الطفل فيها للنظر «من نوافذ هذا الكتاب»، ليرى طفلاً آخر يلعب في حديقة أخرى[١].

إن الحدائق مساحات للمسرح والاستراحة في أدب الأطفال. وقد توقف كينيث غراهام Kenneth Grahame عند هذا التصور في مقدمته «لكتاب كامبردج لشعر الأطفال» عام ١٩١٥، التي يقول فيها:

«إن الناشئ الواعي يجد نفسه، وهو يجمع هذه المختارات الشعرية للأطفال، يواجه حدوداً عديدة حتى تثبط عزيمته. لأن عليه أن يتذكر أن هذه المهمة لا تتمثل في تقديم أمثلة بسيطة لكل أنواع الشعر الإنجليزي، بل في فتح كوة توفر قبولاً جذاباً لهذا الميدان الواسع بغاباته المتشعبة، ومراعيه، وأراضيه الزراعية، وحدائقه المسوّرة المعطرة هنا وهناك، ومع شمسه الساطعة، وضبابه أحياناً، وقمم جباله. هذه كلها يجب أن يستكشفها فيما بعد أولئك الذين تغريهم اللمحة الأولى»[٢].

إن الحديقة تشبه تماماً غابة قصص الجن. إنها مساحة تعرّف الفتيان والفتيات بأنهم مختلفون. وكل منهم يدخل مكان مخيلته، ويشكل نفسه (أو نفسها) بشكل فريد. والحدائق العاطرة والجبال الضبابية تصبح الميدان الواسع للأدب..

وهذا ما تفعله المزرعة. فهي مسرح فارغ، كما تقول دوروثي في «لــ. فرانك باوم L. Frank Baum» «**ساحر أوز العجيب The Wonderfull Wizard of oz**» ولا توجد فيها شجرة أو منزل يكسر رتابة المساحة الواسعة للريف المنبسط الذي يصل إلى طرف السماء من جهاته كلها.

---

(1) Kenneth Grahame, The Cambridge Book of poetry for children, 2 volumes (1915, 1916).

(2) L. Frank Baum, The Wonderfull Wizard of Oz (Indianapolis: Bobbs – Merrill, 1900).

وحين يأتي الإعصار ويرفع دوروثي إلى «أوز» تحطّ في مكان على هيئة مسرح، لا في مكان زراعي. ويستقبلها لاعبون يرتدون أزياءهم. وحين حيّوها، بدت مثل لاعب يأتي من حلم ضاعت حدوده. وحين يصل المسافرون إلى مدينة الزبرجد Emerald City يرون ساحر أوز العظيم مرتدياً ملابس متعهد سيرك. وحين يأتي كتاب «فتاة أوز المرقعة The Patchwork Girl of oz» عام ١٩١٣ يكون الساحر قد ارتدى زي الاحتفالات الرسمية.

إن المسرحة الكامنة في «أوز» قادت إلى ظهور الكتاب في المسرح والشاشة منذ نشره. فقد تعددت المشاهد الموسيقية، والأفلام الصامتة له في العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين، وتوِّجت في فيلم مترو جولدوين ماير عام ١٩٣٩.

ومنذ اللحظة التي أبعدت فيها دوروثي عن منزلها الصغير بفعل الإعصار، وهي ترى الأشخاص تطوف أمام نافذتها، وأنواع من شاشات السينما، في إطار وراء إطار، وحياتها في كنساس تطير أمامها. إن الكتب لا تدّعي أن أوز حقيقي، وهو يظهر في السينما وكأنه مساحة من الخيال؛ على أن أحد الأفلام يعرض كل المخاوف، وشطحات الخيال والرغبات، والخيبات(١).

إن «ساحر أوز» يبدأ مثل «آن السطوح الخضراء» بفتاة صغيرة يجري نقلها إلى عائلة غير عائلتها. وهناك كلب أليف «توتو» يضحك ماري ويحميها «من أن تصبح رمادية على غرار المحيطين بها». وهذا الكلب المحبوب يصبح في فيلم ١٩٣٩ موضع تهديد أغنس غولش. هذه المجموعة من الأوضاع وأشكال القلق تحكم افتتاحية قصة أخرى من مسرح الفتيات.

لأن كتاب « إ. ب. هوايت E. B. White » «**شبكة شارلوت Charlotte Web**» يُظهر المزارع «ا. ارابل A. Arable» وهو يخرج ليقتل خنزيراً صغيراً. وابنته «فيرن Fern» تدافع عن الخنزير الصغير وتنقذه. ثم تسميه «ويلبور»

---

(1) Katharine M. Rogers, L. Frank Baum, Creator of Oz (New York: st. martin's press, 2002).

وتطعمه حتى يكبر. إن إسم فيرن نفسه، يثير في الذهن فكرة الغابة أو الحديقة. والنبات البري الذي جرت زراعته هنا، والذي يغطي الأرض، أصبح مصدر زينة بفعل اليد الإنسانية. والاسم الأخير لدوروثي جيل Dorothy Gale (الريح الشديدة) يثير في الذهن الحادث الذي أخرجها من بيتها وأبعدها إلى أوز.

إن «فيرن» ليست بطلة «شبكة شارلوت». فشارلوت العنكبوتة تحمل كل متاعب الرواية الأنثوية التي تحدثتُ عنها هنا: الفتاة بصفتها مؤلفة لكتاب ومؤدية على المسرح، ومديرة المسرح بالنسبة للآخرين. وهي تمثل الحضور المسرحي المبدع في عالم من الخمول. إن شارلوت تنزع إلى التمثيل، شأنها شأن آن شيرلي. وقد قدّمت للخنزير الصغير «تحياتها وتمنياتها»: «هذه طريقتي الخاصة في قول مرحباً أو صباح الخير» إنها شطحة خيال، نعم، ولكنها مسرحية أيضاً. وهي تعرض فنها في شبكتها الكبيرة، لأنها مثل كل النساء ذوات المخيلة الأدبية، من بينيلوب هوميروس إلى الآن.

وشارلوت نساجة، وشبكتها تنسج كلمات مهمتها لفت أنظار الآخرين. وأنها تحيك في شبكتها خنزيراً، في حيلة لإقناع أسرة أرابل بعدم ذبح ويلبور. وهي تتابع الحياكة، فيما بعد، نجد فيها فنانة العالم والكلمة. «بعيداً في الليل، حين تنام الكائنات الأخرى، تعمل شارلوت في شبكتها: تبدأ أولاً بشق الخطوط الدائرية حول المركز، وتترك الخطوط الطولانية على حالها، لأنها تساعد في الدعم. وخلال عملها كانت تفيد من سيقانها الثمانية ومن أسنانها. «كانت تحب الحياكة، وكانت خبيرة بها». وقد اهتمت اهتماماً كبيراً بعملها، و«بدأت تتحدث لنفسها كما لو كانت تمتع نفسها». إنها لحظة من الاستغراق الأدبي، مشهد من الإبداع يشبه كتابة جو مارش في عليِّتها.

ولكن كتابة كلمات مفردة لا تكفي. ففي إحدى الليالي بينما كان ويلبور يستلقي في استعداد للنوم، سألها: إحكي لي قصة. وهذا ما فعلته شارلوت بالضبط، فقد روَت له قصة حول ابنة عمها العنكبوتة التي التقطت سمكة في شبكتها. نادى ويلبور: قصة أخرى! فاستجابت. ثم سألها: والآن غني لي شيئاً! وهكذا غنت له هدهدة للأطفال:

نم، نم، يا حبي الوحيد،

عميقاً، عميقاً في السماء، والظلام.

لا تخف شيئاً، ولا تشعر بالوحدة.

في هذه الساعة تنق الضفادع عالياً

وتقدم شكرها للعالم.

عِش في حمايتي، يا وحيدي.

ومثل الهدهدات الكبرى في التقاليد الماضية: أغاني العصور الوسطى، وإيقاعات البطة الأم وإسحاق واطس، تأتي أغنية شارلوت لتعزز الأحلام: لا تخف، ولا تشعر بالوحدة.. أليست هذه مثل «أغنية السرير» لإسحاق واطس: لحظة سامية للسلام مع الخلق.

إن شارلوت تجسد الإبداع الأنثوي. وبصفتها وريثة الفتيات اللواتي يعلِّمن، ويكتبن، ويغنين، ويصنعن المسرح - جيني بيس، وآن شيرلي، وجو مارش، وماري لينوكس، فإنها تعيد تشكيل الطبيعة في عالَم مريح. ولكنها، وعلى غرار ماري لينوكس، بشكل خاص، تضع رَجُلَها على خشبة المسرح. فكما عملت ماري لإنقاذ كولن من موت أثناء الحياة، في علّة تبقيه طريح الفراش، فإن شارلوت تنقذ ولبور من الذبح؛ وتجعله شهيراً، وتضعه على المسرح في «معرض المقاطعة» مع لافتة تقول: «خنزير زوكرمان الشهير» وتجعله يحصل على جائزة خاصة. يقول المذيع في المعرض: إن شهرة هذا الحيوان الفريد ستنتشر في أقاصي المعمورة. لقد جعلته شارلوت شهيراً. وحين صعد زوكرمان L. Zuckerman (صاحب المزرعة)، وأرابل Arable (المزارع) إلى منصة الجوائز حيَّتهما، وجاء مصور لالتقاط صورة لويلبور. يتابع الراوي: «هناك شعور عظيم بالسعادة لدى آل زوكرمان وأرابل. وكانت تلك لحظة فريدة في حياتهم. إن المرء ليشعر بالرضا حين يربح جائزة بحضور جمهور غفير. وخلال مؤلفات أدب الأطفال، يحصل البنين و البنات على جوائز في مواجهة الصعوبات والغيرة أو المنافسة: الجري في سباق، النجاح في القراءة، الحصول على تاج الجمال... إنه لمن دواعي الرضا

العميق أن يحصل المرء على جائزة بحضور جمهور كبير. وكتاب «شبكة شارلوت» يدعو ذلك قمة النجاح، في هذه اللحظة من مسرح الأفعال.

هنا فقط تبقى صاحبة الجائزة في الظل. فشارلوت، كما نعرف، هي القوة الحقيقية وراء نجاح ويلبور، وبالتالي، وراء سعادة الأناس الراشدين. ولكنها ذبلتْ وماتت.

وعما قريب، سيغزل أطفال شارلوت شبكات خاصة بهم. يحيّون الأصدقاء، ويتابعون فنّ أمهم. وإذا كانت من رؤية للتاريخ الأدبي هنا، فإنها رؤية الأم والطفل. ليس هناك أب في هذه الرواية، فشارلوت هي أم الإبداع.

وتقول آخر السطور في الكتاب: لا يحدث غالباً أن يجتمع صديق حقيقي، وكاتب جيد في إنسان واحد. وشارلوت كانت الاثنين معاً.

أما فيما يتعلق بـــ إ. ب. هوايت، فمن الطبيعي أن تكون شارلوت زوجته «كاتارين أنجل Catharine Angell»، وهي روائية، وناشرة في النيويوركر، وكاتبة سيرة حديقتهم في ماين. وهي تبقى وراء عمل هوايت كصديقة حقيقية وكاتبة جيدة.

إن قصة كتب الفتيات هي قصة الكاتبة والصديقة. وكتب كهذه تعلِّم أشياء كثيرة (لياقة اجتماعية، وعناية شخصية، وفضيلة خلقية)، ولكن أكبر ما تعلمه هو تنمية المخيلة.

فالحدائق كالكتب، يمكن أن تمثل أمكنة للاستغراق، أمكنة تستطيع الفتاة فيها أن تنسى نفسها في القراءة، أو الكتابة، أو التذكر.. كما قد تكون أماكن للمسرح، وخشبات تُعِدّ لدخول الممثل والممثلة الناجحة. إن هيرميون تجول في المكانين: التعلم من المكتبة، وإدارة مسرح فتيانها. وربما كانت قد أوحت لهاري بالبحث عن مخطط جديد لربح المباراة.. فإنها سيدة المنزل. ويبدو هاري أحياناً وكأنه من صنعها. ومهما كان ما تقوله الكتب، فإننا نعلم، من الفيلم الذي قدمه سيريوس بلاك Sirius Black أنها أذكى ساحرة في عصرها.

الفصل الثاني عشر

الكل في الحديقة

المنعطف الفكري لأدب الأطفال في عصر الملك ادوارد

إن قرّاء الكتاب الجميل « أدب الأطفال: تاريخ مصوّر، ١٩٩٥ - Children's Literature: An Illustrated History, Oxford University, Press, 1995»؛ هؤلاء القرّاء سيصادفون صورة رائعة في فصل «جوليا بريجز» «انتقالات (١٨٩٠-١٩١٤)». فهناك ثلاث طفلات صغيرات جالسات تحت الأشجار في حفلة شاي؛ وربما كن شقيقات، أو نماذج. وتتراوح أعمارهن بين السنتين والعشر سنوات على الأرجح.وبينما تسكب الوسطى الحليب في فنجان الشاي، تحدق الكبرى والوسطى في عدسة آلة التصوير. هذه الصورة تلفت الانتباه إلى الطرق التي انتشرت بها «ألعاب التخيل» مثل حفلات الشاي، في نهاية القرن التاسع عشر، وكيف أضحى تقليد «سلوك الراشدين» يوفِّر السياق الاجتماعي الواسع لروايات كتّاب مثل روبرت لويس ستيفنسون Robert Louis Stevenson، وريشارد جيفريز Richard Jeffries، وإ. نسبيت E. Nesbit، وكينيث جراهام Kenneth Grahame[1].

ومع ذلك، فما لدينا هنا، ليس مجرد حالة من لعب التخيل أو التقليد فحسب، إنه شعار العصر الإدواردي، حفلة الشاي الكبرى، الذي تَجسَّد في العقد الأول من القرن العشرين، والذي أسماه مؤرخ الأدب صاموئيل هاينز Samuel Hynes «المنعطف الفكري » لذلك العصر. ووَصْفُ المؤرخ للعديد من

(1) Julia Briggs, "Transitions (1890-1914)", in Peter Hunt, ed. Children's literature: An Illustrated History (Oxford University Press, 1995).



صورة (١٦): حفلة شاي في الحديقة

الحفلات الرسمية في الحديقة «Garden party»، مع الصور الملكية، يتطابق بشكل لافت مع هذه الصورة للبنات الثلاث. يقول هاينز «حاضر يسيطر عليه الملك والملكة بصفتهما رمزاً للنظام المستقر - غنيّان، حريصان على الطقوس، ولا شيء يشغلهما - ووراءهما الماضي - مسيرة طويلة من السلم، المشمس، الريفي».

وفي صورة أدب الأطفال هذه، نرى أيضاً عالَماً منظماً، ذا طقوس واضحة، مسيرة طويلة من السلم، المُشمس، الريفي.

إن أدب الأطفال الحديث يبقى ظاهرة من العصر الإدواردي من وجوه عدّة. فقد حدّدت تلك الفترة الطرق التي ما نزال نفكر بها في كتب الأطفال،

وفي مخيلة الأطفال؛ وأنتجت في سنواتها القليلة قواعد للمؤلفين والأعمال ما تزال تؤثر بقوة في هذا الميدان. وقد وفّرت إطاراً خيالياً ما يزال يضبط الكتابات المعاصرة. كما حلّلت الأعمال السابقة من خلال ذلك الإطار في سبيل إنتاج قواعد جديدة.

إن إنجلترا عصر إدوارد، وقرينتها أمريكا روزفلت، شكّلتا في ذاكرتنا عصراً ذهبياً لذائقة الطفولة.

تلك السنوات في بريطانيا والولايات المتحدة على السواء، حكَمها رجالٌ كان يُنظر إليهم على أنهم لم يكبروا أبداً. فإدوارد السابع، أمير ويلز الأبدي، لم يصعد إلى العرش إلا في حوالي الستين من عمره. ومع ذلك، فالصورة التي حملناها منه هي أنه توقف عند فتوته، في إرادته، وشهواته، وحبه للمغامرة. وكان يحب الزي العسكري، والرماية، وحفلات الشاي. وقرينه الأميركي ثيودور روزفلت، أصغر رجل أصبح رئيساً للولايات المتحدة. وقد لوحظ دوماً أنه عنيد، إلى حد الهوس تقريباً. وكان بيته الأبيض ممتلئاً بالصغار رفاق ابنه الأصغر كوانتان Quentin (والذي كان يبلغ تسع سنوات حين أصبح والده رئيساً).

لقد كتب أحد الدبلوماسيين لدبلوماسي آخر عن روزفلت: «عليك أن تتذكر أن الرئيس يبلغ السادسة من العمر».

والواقع، أن روزفلت حين زار بريطانيا في أيار ١٩١٠ ليلقي محاضرة في أكسفورد، طلب بشكل صريح مقابلة روديارد كبلنغ، وأندرو لانج، وكينيث جراهام (فقد كانت رواية «الريح في الصفصاف» من الكتب المفضلة عند الرئيس). ولا دهشة إذن إذا كانت مطبوعات روزفلت الواسعة مملوءة بالقصص والمغامرات والاستمرار... ولا سيما قصصه عن هجرات شبابه وأعماله في مونتانا وداكوتا.

كانت سنوات ما قبل الحرب العالمية الأولى في إنجلترا وأمريكا أيضاً سنوات لإعادة تعريف اجتماعية وسياسية للطفولة. كان هناك العديد من الكتّاب الذين اعترفوا بوجود نوع من اللعب الجدي في الحياة؛ وهو شعور

ليس بالعيش تحت حكم ملك أو رئيس ذي اتجاهات طفولية فحسب، بل بالعيش في ألعاب المستقبل. فالتقدم التقني في مجال السيارات والدراجات النارية جعل الناس ينظرون إليها على أنها ألعاب للأغنياء والفضوليين.

كانت هناك طفولة لتقنيات من هذا القبيل، تماماً كما كانت هناك طفولة لعلوم عديدة وأساليب في البحث. فعلم الاجتماع،وعلم النفس، كانا قد بدأا، بتوطيد مكانتهما في تلك الفترة. والضحك واللعب كانا غالباً موضوعات للبحث الأكاديمي (ليس في بريطانيا وأمريكا فحسب. فقد ظهر «الضحك» في فرنسا لهنري برغسون عام ١٩٠٠، و«المزاح» في النمسا لفرويد عام ١٩٠٦) وكان هناك أيضاً اهتمام جديد، على طرفي المحيط الأطلسي برعاية الطفل. وكانت لندن ونيويورك، بشكل خاص، ينظر إليهما بصفتهما سجوناً للأطفال، أماكن لسوء الصحة، وضعف الرعاية، وظروف عمل مخيفة. وقد أدى كتاب «جاكوب رييس Jacob Riis» «كيف يعيش النصف الثاني» لعام ١٨٩٠ إلى عقود من الإصلاح الاجتماعي في أمريكا؛ وكشفت الدراسات الحكومية في بريطانيا عن ظروف سوء التغذية والمرض التي تحيط بأطفال المدن. وهكذا أُقِرّت الوجبات المدرسية المجانية عام ١٩٠٦، والفحص الطبي المدرسي عام ١٩٠٧. وعمّ الاهتمام بعمل الأطفال، ووضع الأطفال بشكل واسع، في ذلك العصر، إلى جانب حق الانتخاب للمرأة، والعدل الاجتماعي.

إضافة إلى هذه الحركات الاجتماعية والسياسية، كانت هناك مجموعة من التطورات الأدبية والجمالية، وأحد هذه التغيرات، نشوء اهتمام جديد بالسحري، والغرائبي، والروحاني. فبعد عقود من الواقعية الاجتماعية الفكتورية، بدأ القرّاء والكتّاب في أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين، ينزعون إلى أساليب روائية فيها قدر أكبر من التأمل. وكما قال صامويل هاينز «كانت العلوم الإدواردية تعمل جزئياً على إعادة الاعتبار لما وراء الطبيعة في هذا العالم». وهذه النزعة قادت إلى ما يمكن تسميته اليوم الاهتمامات العلمية الزائفة بالعالم الروحاني، والنفس، وما فوق الطبيعي. كان ذلك عصر «الجلسات الروحية» بامتياز؛ والعديد من الكتّاب من عقد التسعينيات في القرن التاسع عشر إلى العشريات في القرن العشرين راحوا

يستكشفون المقتضيات الأدبية لهذه الاهتمامات. ويعدُّ هــ. ج. ويلز، وفورد مادوكس هوفر، وهنري جيمس،وج. ك. شسترتون، أكثر أولئك الذين حوّلوا انتباههم إلى أشكال متنوعة من: ما فوق الطبيعة، والخيال العلمي، وقصص الأشباح.

ومهما كان الجمهور الذي يوجَّه إليه هذا الإنتاج، فإن الأطفال كانوا غالباً في صميمه. وما هو واضح في العديد من قصص الأشباح والرعب، في تلك الفترة، هو أن الرعب كان غالباً ما يحوّل الرجال الكبار إلى أطفال بكّائين. خُذْ، على سبيل المثال، كتاب برسفال لاندون Perceval Landon «دير ثورنلي Thurnley Abbey» الذي طبع عام ١٩٠٨. فبطله الرئيس السيد «بروتون»، **بلغ به الرعب حين ألقيت عليه قطعة من جمجمة إلى حد أنه** «صرخ، وصرخ، وبكى..» حتى جاءت السيدة «بروتون» فأوقفته، وأقنعته بالهدوء.

هذه التطورات الاجتماعية والأدبية كان لها تأثير واضح في المسرح الإدواردي. وبدلاً من الميلودراما القديمة في القرن التاسع عشر، بدأ مسرح لندن في إخراج تعليقات سياسية، واجتماعية (وحتى جنسية).وهكذا راحت الحياة العائلية - بإخفاقاتها، ونجاحاتها، وتوتراتها، وتوقعاتها، وصدماتها تغزو خشبة المسرح. وكان لتشيكوف Chekov وإبسن Ibsen أثر كبير في قضايا المسرح في بداية القرن العشرين.

لقد أعاد النقد الاجتماعي لبرنارد شو Bernard Shaw تشكيل رؤى الأسرة في مجالات العمل والطبقة الاجتماعية؛ وكانت هناك نزعة تربوية جديدة في المسرح، وانتباه جديد للدين، والجنس، والعمل تحدّى - بحسب قول هاينز - «معايير الشكليات» المغالية في التهذيب لدى الجماهير الإدواردية.

ولم يكن شكسبير بعيداً عن هذه التغيرات. ما عدا أن المؤثرات البصرية في المسرح الإدواردي كانت أوسع منها في المسرح الفكتوري. وربما كان ذلك استجابة للنزعة التجريبية لدى جيل إبسن، أو للتوقعات التي أثارتها الوساطة الجديدة للأفلام السينمائية (فمسرحيات شكسبير بدأت تعرض في السينما منذ نشأة السينما تقريباً، إلا أن الألبسة وزينة الأشخاص والمكان

أصبحت أكثر فخامة).وقد كانت «العاصفة»، إلى جانب «حلم ليلة صيف»، إحدى مسرحيات شكسبير المفضلة، لأنها تثير عوالم سحرية وروحية بطريقة غذَّتْ ازدهار الخيال الإدواردي فيما بعد. وأخيراً كانت هناك «صالات الموسيقا Music Hall» التي أصبحت تسمى في التسعينيات من القرن التاسع عشر، والعقد الأول من القرن العشرين «مسرح المنوّعات». وقمة نشاط «صالات الموسيقا» كانت في العقد الأخير من القرن التاسع عشر،والعقد الأول من القرن العشرين، ذلك أن بناء المسارح بدأ يتخذ فخامة كانت مخصصة سابقاً للمسرح «الرسمي». فقد ارتفع «الكوليسيوم» في لندن عام ١٩٠٤، و«البالاديوم» عام ١٩١٠. وأسماؤها نفسها توحي بمؤسسات من أيام الإمبراطورية الرومانية، تحولت اليوم إلى الأداء الجماهيري.

لقد قيل الكثير عن الحركات الاجتماعية والفنية في العقد الأول من القرن العشرين وأثرها في أدب الأطفال. فقد لاحظ النقاد تفجر المؤلفين، والروايات، والمسرحيات، والقصائد. والعديد من الأعمال المألوفة لدينا من أدب الأطفال كتبت في تلك الفترة: الأرنب بيتر، وبيتر بان، والريح في الصفصاف، والحديقة السرية، وآن السطوح الخضراء، وأطفال سكة الحديد... وكتب الأطفال الحديثة أخذت شكلها الذي نعرفه في هذه الفترة أيضاً: الغلاف السميك الفني لكتب المغامرات، والرسوم الجذابة الذي تزين النصوص، والنقوش والصور التي تجلب الأماكن والأحداث البعيدة إلى غرفة الطفل، وتقنيات إنتاج الكتب والصحف المتقنة بحساسية بالغة، وحركة الفنون والحرف... الخ. ويبدو الأمر كما لو أن الحركات الجمالية الكبرى في أواخر القرن التاسع عشر وَجَدت حياتها الأخرى في كتب الأطفال؛ وكما لو أن جون ميلليه، ووِيليام موريس، وأوبري بيردسلي، وجدوا أنفسهم وقد تحوّلوا إلى مصوري كتب الأطفال: هـ. شيبارد، وأرثور ركهام.

لقد تركت تلك الفترة أثراً في الكتّاب اللاحقين أيضاً. فقد طبع ب. ل. ترافرس P. L. Travers عام ١٩٣٤ «ماري بوبنز Mary Poppins»، ولكنه وضعها في العقد الإدواردي. كذلك كانت لـِ ك. س. لويس، وج. ر. ر. تولكيين، وأ. أ. مايلن، طفولة إدواردية. وليس من قبيل المصادفة أن نشعر

بشطحات خيالهم. (لنتذكر مطلع «الأسد، والساحرة، وخزانة الملابس، ومقاطعة وسط الأرض، وبيت البوم الكبير على شجرة الشاطئ في «ويني بو»».. كل هذه تعيدنا إلى زمنٍ قبل أن تحطِّم الحرب العالمية الأولى كل شيء. إن النظر إلى خرائط وسط الأرض، أو الرياح، أو الغابة الواسعة، الآن، وبعد عقود من الحرب يكفي ليجعلنا نرى خرائط الحنين.

إن كان هناك إذاً منعطف إدواردي لأدب الأطفال، فما هي مسالكه المميزة؟. إن أحدها يقودنا إلى الغابة، كما يوضح لنا هاينز:

«**من الكتاب الأصفر**» إلى «قصص بان» لـِ إ.م. فورستر E. M. Forster، يجد المرء جاذبية الآلهة الوثنية نفسها: تحت الهضبة، أو وراء السياج؛ مع الساحرات وحوريات الغابات، أو مع زائرين فوق - طبيعيين، من الأعلى والأسفل... **فبيتر بان** لـِ باري Barry كانت أنجح مسرحية لعام ١٩٠٤؛ وليس لجمهور من الأطفال فحسب، كما هو الحال اليوم. (لقد قَدِم روبيرت بروك Rupert Brooke من كامبرج ليشاهدها، ورأى أنها أفضل مسرحية شاهدها حتى الآن). وكان بان Pan حاضراً على طول الفترة.

كان «بان» في كل مكان، لا في «الكتاب الأصفر» فحسب بل في كتب الأطفال جميعاً. فقد كانت قصة جراهام «**الريح في الصفصاف**» تقدم في تلك الفترة. وفي أقوى مشاهدها «زامر البوق على مداخل الفجر»، شاهد «الخلد Mole» إله الغابة نفسه بكل رهبته، كما شاهد ما أسماه جراهام «الصديق ومساعده»: الأصوات الخلفية، والأبواق المنحنية، وهي تسطع مع مطلع الصبح، والأنف العابس المعقوف بين العينين الوادعتين، واليد اللَّدنة الطويلة التي ما تزال تحمل مزمار بان. وفي «**الحديقة السرية**» تأتي ماري لينوكس إلى الفتى الريفي «دايكون Dickon»، تماماً كما جاء «الخُلد» إلى الإله، وتسمع صوتاً خافتاً مميّزاً يصفر، فتذهب للبحث عنه.

كان هناك طفل يجلس تحت شجرة، يستند بظهره إليها، ويعزف بمزمار من الخشب الخشن. كان الفتى ذا مظهر مضحك، ويبلغ حوالي الاثني عشر عاماً. كان نظيفاً، وأنفه معقوف، وخداه أحمران مثل أزهار الخشخاش. فالمعلمة ماري لم تَرَ مطلقاً مثل هذين الخدين المكوَّريْن والعينين الزرقاوين

في وجه أي فتى. وعند جذع الشجرة التي كان يستند إليها، كان سنجاب بني يلتصق بالشجرة ويراقبه، ومن خلف دغلٍ قريب كان ديك بري يمد عنقه بهدوء ليسترق النظر؛ وإلى جانبه تَماماً، أرنبان جالسان يستنشقان الهواء بأنوف مرتعشة. ويبدو الأمر كما لو أنهما يقتربان ليراقبا الفتى ويستمعا إلى الصوت الناعم الغريب المنبثق من البوق.

إن «بان» عند مولز، و«دايكون» عند ماري، يقعان في ملتقى عالَميْ الطبيعي وفوق - الطبيعي. وكل منهما يوصل المخلوقات إلى انسجام تام، كما يفعل «اورفوس» المحلي الصغير، الذي يروّض الحيوانات ويجعل منها جمهوراً له. فهي تبقى أشخاصاً مستوحاة فنياً - ومن الممكن لها أيضاً أن توحي لكتّاب تلك الروايات. فأسلوب الكتابة لدى جراهام وبورنت هنا، يرتقي إلى مستوى عال من الجمال: الجمل طويلة سلسة، وكلا الكاتبين يقدّمان قوائم طويلة من الأشياء الغريبة، وانخراطاً قوياً في الحواس، ومجموعة من المجازات الأدبية التي ترجع إلى شكسبير. والواقع أن «الجُرذ Rat» في «الريح في الصفصاف»، وهو يدخل مجال «بان»، يشبه كثيراً «فرديناند» في «عاصفة» شكسبير:

- إنه مكان حلمي الغنائي.. المكان الذي تُعَزَف لي الموسيقا فيه.

- من أين تأتي هذه الموسيقا؟ أمن الهواء أم من الأرض؟

- هذه الموسيقا تزحف إليّ فوق المياه.. (العاصفة).

وإذا كانت «الريح في الصفصاف» أكثر روايات ١٩٠٤ نجاحاً، فإن الكثير من نجاحها يأتي من دون شك، من التذكّر المثير لخيالات الغابة، وتطعيمها بـِ «العاصفة»، وتقطيرها المدرسة الفيكتورية الراقية والثقافة المنزلية من خلال النسيج الإدواردي.

إن بيتر بان مسرحية تنظر إلى الوراء، إلى عصر الأمن الفيكتوري الضائع. إنها تبحث عن معنى في الخيالي أكثر منه في الحياة الوضعية والعلمية. وهي ترى الحياة بصفتها مسرحاً وأداء،أكثر منها أصالة وإخلاصاً؛ وتعرض الحياة الاجتماعية بصفتها مواضعات. وخلال هذه العملية تلفت الانتباه إلى الفجوة القائمة بين الأخلاق وآداب المجتمع.

تُفتتح «**بيتر بان**» على منزل من الكلمات. فروضة الأطفال تطل على «بلومسبري»، قسم من لندن جرى اختياره، كما تقول إدارة المسرحية «لأن السيد «روجيت Roget» عاش هناك ذات مرة» وتتابع إدارة المسرحية «وهذا ما فعلناه أيضاً في أيام كان مكِنزه Thesaurus فيها رفيقنا الوحيد في لندن. وهو الذي ساعدنا على شق طريقنا في الحياة، لذلك فنحن ندين له ببعض الإطراء» . إن فضاء افتتاحية المسرحية، هو المخيلة اللغوية الفيكتورية. في «مكنز روجيت» يقف هنا بصفته شعاراً لعلم القرن التاسع عشر، والمشروعات الضخمة، مثل «قاموس أكسفورد الإنجليزي»، أو «أصل الأنواع» لداروين. وهي التي ساعدتنا على شق طريقنا خلال الحياة، وغَيَّرت الطرائق التي ننظر بها إلى العالم. لذلك تُفتتح «بيتر بان» على هذا الحنين للعالم الفكتوري: المنزل، والغرفة، والساعة، والألعاب - وكلها تثير كتلة مريحة من الصور الحية التي كُشِف الستارُ عنها، مثل المكان الآمن للطفولة المنزلية.

ومع ذلك، فإن هناك شيئاً مختلفاً منذ البداية. فالأطفال لا يسلكون كما لو كانوا أنفسهم، بل كما لو كانوا أشخاصاً آخرين. هناك مسرح في روضة الأطفال هذه. فـــ جون الصغير (الذي وجهته إدارة المسرح للكلام بصورة مسرحية) يعلن لأمه: «إننا نُمثل مشهداً؛ نحن نُمثِّلك أنتِ وبابا». وفي هنري الرابع لشكسبير، في المشهد الأول، يعطى الأمير «هال Hal» لِفولستاف Falstaff الأمر بالتمثيل المسرحي «مَثِّلْ دورَ أبي». إن تمثيل دور الأب هو الحركة الأولى قي قائمة تمثيليات الطفل. والحقيقة، كيف لا نقارن هذه اللحظة مع افتتاحية «نساء صغيرات» لـِ ألكوت، حين تمثل البنات الفراغ الحاصل لغياب الأب، وطلبات الأم حين كن يمثِّلن مشاهد من: «تقدم الحاج» لِبنيان؟

هناك مَسْرَحَة واضحة في افتتاح العملين. تتجلى في الإصغاء إلى نماذج أدبية سابقة للأداء. ولكن في حين أن «نساء صغيرات» ينتقلن من وراء المسرح، إلى الكتابة، والخدمة، والمسؤولية العائلية، فإن بيتر بان يكتفي بإعلاء شأن الصفات المسرحية للطفولة. على أن بيتر نفسه لا يدخل كثيراً بصفته شخصاً خيالياً، أو خارجاً من خيال طفولي من مخيلة شكسبير. وإذا

كانت كلمات جون الصغير تذكِّر بأوامر الأمير هال، فإن دخول بيتر يذكِّر بـــ «حلم ليلة منتصف صيف»: «من حيث أنه يرتدي دوماً أوراق الخريف ونسيج العنكبوت»، مثل واحدة من جنِّيات «اوبيرون». (لنذكر أن واحدة من هؤلاء الجنيات اسمها «نسيج العنكبوت Cobweb»).

إن الفصل الأول، مقال في قصص الجن. فقد أخذ «باري» أجزاء من الإخوة غريم، والأم الإوزة، واندرسن، وبثّ فيها الحياة. وهناك تلميح بأن بيتر لا يستطيع الاستمرار. وهناك أيضاً القبلة الغريبة ذات الأثر القوي التي زرعتها «ويندي» على «بيتر»، واللغة الشبيهة بلغة الجن، والفتيان الضائعين. ثم أن هناك القصص التي تقصها ويندي: فهي تذكّر بقصة سندريلا، وتستخدم هذا التذوق لقصص الجن لدى بيتر لتجعله يأخذها إلى «نفرلاند Neverland» معلنة: إني أعرف الكثير من القصص «القصص التي أستطيع أن أرويها للفتيان». ماذا يعني أن تعيش حياتك في قصص؟

إن باري يسأل خلال المسرحية كلها «ماذا يعني ذلك؟» ماذا يعني أن تكون حياتك محددة بالكلمة، أو الكتاب، أو القصة؟

فإذا كان «مكنز روجيت» «دليلاً للحياة»، فهكذا تكون أيضاً قصص الجن، وهكذا تكون أيضاً «روبنسون كروزو». وهناك فعلاً شيءٌ روبنسونيٌّ في جزيرة نفرلاند، في الفصل الثاني. ففي توجيهات إدارة المسرح يصف باري ملامح الفتيان القراصنة، وكابتن هوك بدرجة من التفصيل جديرة بديفو ووصفه لفرايدي.

«ها هو هوك: لونه بسواد الجثة، وشعره منتصب في تجعيدات طويلة، تشبه الشموع السوداء على وشك الذوبان، وعيناه الزرقاوان مثل زهرة «أذن الفأر» جامدتان بشكل عميق، إلا حين يغضب. في ذلك الوقت تظهر فيهما بقعة حمراء. إنه مخلوق من الروبنسونيات، ولكنه أيضاً من سكان المدرسة الفكتورية القدامى، بلفظه الأنيق، ودماثته اللافتة، واسم «المدرسة العامة»، واللباس شديد الأناقة».

ويظهر هوك هنا كشيء يجمع بين جماليات عصر أوسكار وايلد، والرجل المتوحش في «جزيرة الكنز» لستيفنسون. وهو معلم مدرسة فاشل،

يجسِّد المسرحة الكامنة في كل المربين. إني أراه واقفاً خلف سنيب (لهاري بوتر) والشَّعر متشابه لدى الاثنين.

وهو مثل سنيب يُمطر التلميذ بالأسئلة من دون توقف. وسنيب، في العديد من هذه المشاهد متنمِّر، إلا أن هوك أكثر تعقيداً بكثير. أنظر إلى هذا الحوار مع بيتر في الفصل الثالث:

هوك: إذا كنت أنتَ هوك، تعال وقل لي من أنا؟

بيتر: سمكة (قُدّ)، ليس إلا.

هوك (مذعوراً): سمكة (قُدّ)؟

سيمي (ينسحب إلى الوراء): هل كانت تقودنا (سمكة قد) كل ذلك الوقت؟

ستاركي: هذا يحطُّ من غرورنا.

هوك (شاعراً بأن ذاته تهرب منه): لا تهجروني أيها الزملاء!

بيتر (بكل ثِقله): سمكة.. سمكة...!

....

هوك: هل لك اسم آخر؟

بيتر (يقع في الإغراء): إيه، إيه..

هوك (بفضول): خضرة؟

بيتر: لا.

هوك: حيوان؟

بيتر (بعد مشاورة سريعة مع توتل): نعم.

هوك: رجل؟

بيتر (بازدراء): لا.

هوك: فتى؟

بيتر: نعم.

هوك: فتى عادي؟

بيتر: لا.

هوك: فتى رائع؟

بيتر (ينظر إلى ويندي): نعم!

هوك: هل أنت في إنجلترا؟

بيتر: لا.

هوك: هل أنتَ هنا؟

بيتر: نعم![١]

وهنا أيضاً نُحسُّ روحاً شكسبيرية قوية. فهذه اللحظات ربما تذكِّرنا بــ «هملت» وهو يسأل «بولونيوس» عن شكل الغيوم؛ وقد تُذكِّر آخرين بالكلمة المسرحية ذات المعنى المزدوج لِروميو ورفاقه (وهي في الإنجليزية "Buddies")، (فكلمة Cod fish تحمل في أعمال شكسبير المعنى القذِر لــِ Cod piece، وهي تثير الضحك لدى الطالب)؛ وفي أحيان أخرى، ربما تحدث شعوراً بــ «لير»: من أنتَ؟ حسناً، أنا بيتر بان!»، وهو إعلان يحمل كل دراما «لير»، وهو يعلن للأعمى «غلوسستر»، «هيه، كل إنش فـــيَّ مَلِك!». وهناك بالتأكيد «روجيت» بين النماذج هنا. فأسئلة هوك ــ خضرة، حيوان، رجل، فتى عادي، فتى رائع؟ - هذه كلها، توحي بتنظيم الفئات في العالَم لدى «روجيت»، وهو نظام متدرج في الخصوصية، كما لو أننا نرى «هوك» غارقاً في صفحات «المكنز»، وهو يبحث عن المصطلحات الدقيقة لــِ فتى، وفتى عادي، وفتى رائع؛ حتى يصل إلى التعريف النهائي: بيتر بان[٢].

إننا نرى «هوك» أيضاً خلال الصفحات المتعلقة بالصف. استمِعْ إلى مناجاة النفس الجنونية التي يقدمها في بداية الفصل الخامس: «كم الليل هادئ، لا شيء يبدو حياً. إنها الآن الساعة التي يكون فيها الأطفال في بيوتهم، وفي

---

(1) Samuel P. Hynes, The Edwardian Turn of Mind (Princeton, NJ: Princeton University press, 1968).

(2) Perceval Landon, "Thurnley Abbey", In Victorian Ghost Stories: An Oxford Anthology, ed. Michael Cox and R.A. Gilbert, (Oxford University Press, 1991).

أسرِتّهم. شفاههم ملوّنة بلون بني غامق من شوكولاتة ما قبل النوم، وألسنتهم الناعسة تبحث عن الفُتات المتبقي المتناثر على خدودهم اللامعة. وقارِنْ هؤلاء مع الأطفال على ذاك القارب الذي يتأهب لهبوط الجسر الخشبي»...

«الأشياء تصبح كلمات؛ والسفينة كتاباً. وحين يموت هوك يلقي بنفسه إلى التمساح،وهو يهمِس: ليعش معهد إيتون!».

يموت «هوك» وهو تلميذ «إيتون» حتى اللحظة الأخيرة. وكلماته تثير في الذهن المُثُل الفيكتورية لحياة «المدرسة العامة». والواقع أن تعلُّق هوك بـــ إيتون يأتي كرد فعل على تمجيد «توم براون» لمدرسة الرّجبي: وهي المدرسة الكبرى المنافسة، مصدرُ مُثُل الحياة الرياضية، والمسؤولية المدنية، على غرار إيتون: و«معركة واترلو تم النصر فيها في الميادين الرياضية لإيتون». وهذا الاقتباس الشهير المنسوب إلى الدوق ويلنغتون في الخمسينيات من القرن التاسع عشر، يعيدنا إلى الوراء، وإلى مغامرات كتاب الفتيان. مع موت هوك مات المثل الأعلى للمغامرة؛ حتى بالنسبة إلى «باري»، الذي راجع المسرحية للطباعة عام 1928. لقد أصبح هذا المثال أجوف بعد موت جيل كامل من الشبان في الحرب العالمية الأولى. يقول بيتر بان: سيكون الموت مغامرة فظيعة كبرى.

كيف لا نسمع مثل تلك الكلمات على لسان رجال مثل «روبرت بروك Rupert Brooke»، الذي شاهد المسرحية ليلة الافتتاح عام ١٩٠٤، ثم تطوَّع للحرب بعد عقد من الزمان؟[١]

كيف لا نسمع طموحات بيتر وهي تتحول إلى رماد في أفواه الجنود الذين سقطوا قتلى؟ وقصيدة ولفرد أوين Wilfred Owen التي ربما كانت أشهر قصيدة عن الحرب، تنتهي بالقول:

هذه أبيات يجب ألا تقال!

«مع هذه النكهة القوية/ إلى الأطفال المتحمسين لمجد يائس»[١].

---

(1) Sir Herbert Beerbohm Tree as caliban was drawn by charles A. Buchel and Published in the Tatler in 1904.

إنها كلمة مكررة، ولكنها تؤكد أن الحرب العالمية الأولى أنهت طفولة العصر الإدواردي. ولكن ليس من الكلام المكرر أن نرى في نهاية «بيتر بان» اعترافاً تنبئياً بتلك النهاية. فَرْفضُ بيتر يفتح باباً على «نفرلاند Neverland» الأرض التي لم يكن لها وجود. (وهل الحنين في الواقع إلا تشوُّق إلى ماض لم يحدث قط؟).

وفي كلمات قصيدة أوين يمكن أن نرى أيضاً قائمة الوفيات التي أنهت المنعطف الإدواردي. وكلمات هوراس اللاتينية: «لذيذ ولائق Dulce et decorum» تتكيف هنا مع ذكرى «حفلة الحديقة» بحلواها، وطقوسها الاجتماعية.

إن الحلوى والطقوس الاجتماعية قطبا حنين «الريح في الصفصاف»[٢]. ومع ذلك، فإن رؤية إنجلترا الإدواردية تكمن في الاختراعات التقنية التي أسرت خيال الأغنياء، أكثر مما فعلت صور حفلة الحديقة. فقد حفلت بألعاب حديثة مثل الدراجات النارية، وتحديات حديثة للطبيعة، وتهديدات حديثة لحلوى البلد وطقوسه الاجتماعية. و«تود» في الكتاب يعيش في مركز فاعلية القلق الإدواردي؛ وانبهاره بالدراجة النارية، وشهيته، وهوسه، يجري إخراجها جميعاً على المسرح. ويقف تود بصفته بطلاً للنزعة الإدواردية نفسها في الكتاب. وفي سبيل تقدير حماقاته وتأنقه، علينا أن نبدأ مع افتتاحية الكتاب ذات الطابع الفكتوري:

«كان «الخُلد» يعمل بجد طول الصباح، يُنظِّف بيته الصغير مطلع الربيع. بدأ بالمكانس، ثم بمنافض الغبار، ثم مرّ على السلالم، والدرجات، والكراسي، بالفرشاة ودلو الدهان الأبيض؛ حتى نَفَضَ الغبار عن حنجرته وعينيه، ونَثَر الدهان الأبيض على فروه الأسود كله، وعلى ظهره المؤلم، وذراعيه المتعبين.

كان الربيع يتحرك في الهواء فوقه، وعلى الأرض وتحته وحوله، ويتوغَّل حتى في بيته الصغير، المظلم، الحقير، بروحه الإلَهية من عدم

---

(1) Jennifer Breen, ed. Wilfred Owen: Selected Poetry and Prose (London: Routledge, 1988).

(2) Kenneth Grahame, The Wind in the Willows, ed. Peter Green. (Oxford: Oxford University Press, 1983).

الرضا والحنين. فلا عجب إذاً، إذا ألقى فجأة فرشاته على الأرض، وقال: «أوف!» وفرّ من البيت».

إن جراهام يفتتح روايته بعبارة منزلية فكتورية «تنظيف الربيع»، وهي عبارة لم تظهر في الواقع إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر (فأول مثال لها يظهر في قاموس أكسفورد الإنجليزي عام ١٩٥٧)، وأهمية هذه العبارة تكمن في ارتفاع أهمية النظافة بصفتها مثالاً اجتماعياً (هذه الأهمية التي ظهرت في إنجلترا وأمريكا على السواء، وبحفظ الصحة الشخصية والمنزلية). على أن الأصداء الرمزية واضحة فيها أيضاً. فالربيع زمن التجدد والتخلص من الماضي. وقاموس أكسفورد يقدم أيضاً اقتباساً من صحيفة «Pall Mall Gazette» لعام 1889، يربط بين ترتيب المنزل والشكل الأدبي في أواخر العصر الفكتوري. وهو ما نبه إليه جراهام بقوله: «هناك نقاط عدة من التعاطف المتبادل بين الشاعر، والمنظف في الربيع. كما يورد القاموس اقتباساً من «سيرة حياة هارييت مارتينو» (من رسالة عام ١٨٧٣)، تقول فيها: «سيكون هذا شهراً مكتظاً بالعمل مع تنظيف الربيع، وتبييض المنازل».

إن «الريح في الصفصاف» تبدأ بكلمات عن الترتيب في أواخر العصر الفكتوري. صحيح أنها بداية جديدة، ولكنها بداية جديدة في عالَم من الألفة المريحة: عالَم طفولة جراهام نفسه. والفصل الأول كله يتوسَّع في هذا الموضوع.

«الخلد» يترك بيته الصغير. وحين يلتقي أرنباً يريد الدخول، يُحبط محاولته ويسخر من الأرانب الأخرى، منادياً بأعلى صوته «صلصة البصل - صلصة البصل» (وهو تعبير متأصل بقوة في اللغة العامية الفكتورية).

وهناك أكثر من ذلك، فقبل أن يلتقي الخلد بجُرذ الماء، كان يحلم بـــ «إقامة جميلة على الشاطئ»، على أن الجرذ ما لبث أن نصح الخلد بأنه ما من شيء أجدر بالعمل مثل تزجية الوقت في القوارب.

وإذا كان الكتاب يُفتتح على العالم اللغوي للمزاح الفكتوري، فإنه يُفتتح أيضاً على أكثر العوالم شهرة في كل العصور: رحلة في النهر. وككل

المغامرات الكبرى (من الأوديسة إلى هكلبري فين)، تضع «الريح في الصفصاف» أشخاصها على الماء. ولكن رحلة القارب الأكثر شهرة، والتي تثار هنا، هي قصة جيروم ك. جيروم «**ثلاثة رجال في قارب**». وقد طُبعت أولاً عام ١٨٨٩، وأعيد طبعها مراراً بعد ذلك.

هذه الرواية تروي أحداثاً درامية ثانوية، ولكنها خفيفة الظل، لشبان ثلاثة على نهر التايمس. ففي الثمانينيات من القرن التاسع عشر، أصبح النهر ملعباً للطبقة المتوسطة. وأنشطة التجديف، والتوقف للنزهة، والرحلات الشعبية، وما شابهها، زادت في شعبية عمل جيروم. فعن طريق تقديم قصة مغامرات، لا في أماكن بعيدة عن الوطن، بل في مكان داخلي قريب، والكتابة بأسلوب الحديث العامي، والتركيز على نقاط ضعف الأشخاص، وضع جيروم النموذج الذي سار عليه جيل من الكتّاب الشعبيين فيما بعد. وحيوانات جراهام تعيد تمثيل هذه القصة.

أنظر إلى «الجرذ» و«الخُلد»، وهما يعدّان سلّة النزهة، وراقِبْهما وهما يجدفان في النهر من دون انتباه، حتى يصطدما بالشاطئ صدمة عنيفة.. أنظر إليهما وهما يحاولان استرداد سلة الطعام من النهر.. أنظر إليهما وهما يستريحان مرتديين المعاطف والأخفاف. إن الكثير من هذه النزهة يشعرك بـ «ثلاثة رجال في قارب»، إلى حد أنه يصعب تصور أن جراهام لم يفكر في ذلك. خذ على سبيل المثال هذا الوصف لمخطط الرحلة في رواية جيروم:

«ثم وجّهنا قاربنا إلى زاوية هادئة، ونصبنا الخيمة، وجهزنا عشاءنا الخفيف وأكلنا. ثم ملأنا الغلايين، وأشعلناها. ثم بدأ الحديث يدور بيننا بنبرة موسيقية ناعمة. وخلال الاستراحات من الحديث، كان النهر يلعب حول القارب، ويثرثر بقصص وأسرار قديمة غريبة؛ ويغني بصوت خافت أغنية الطفل القديمة التي رددها خلال آلاف السنين»[(١)].

إن تذكّر جيروم لسنوات الشباب الجميلة هذه على الشاطئ، يشكل نموذجاً لعبارات جراهام؛ كذلك تفعل التعميمات الذكية عن إخفاقات هؤلاء الشبان المساكين فيما يتعلق بحماقات الجرذ والخلد.

---

(1) Jerome K. Jerome, Three Men in a Boat, Originally Published 1889; The earliest American Edition (New York: Hurst and Company. n.d.).

«ثم حاول هاريس أن يفتح علبة طعام بموس صغيرة، فكسر الموس، وجرح نفسه جرحاً بالغاً. وجرّب جورج مقصاً، فطار المقص وأوشك أن يقتلع عينه. وبينما كان الاثنان يداويان جراحهما، حاولتُ أن أفتح ثقباً في تلك العلبة «بالكلاّبة» فانزلقت، وألقتني بين القارب والشاطئ في قدمين من الماء الموحل؛ وتدحرجت العلبة، دون أن تصاب بأذى، فكسرت في طريقها فنجان شاي».

إن المغامرات الفاشلة للرجال الثلاثة من جهة، والجرذ والخلد من جهة أخرى، يتطابق بعضها مع بعض، ومع شيء أوسع انتشر في أواخر العصر الفكتوري، وخلال العصر الإدواردي، وهو الرحلات غير الموفَّقة. وصورة طالب المعهد الأخرق، والثرثرة المرِحة للفتيان من طبقة اجتماعية معينة، تظهر بوضوح في كلمات «بازيل بوثرويد Basil Boothroyd» ناشر Puncho، في مطلع القرن العشرين. فقد كان يجيب حين يسأل ما إذا كانت نهاية أسبوعه جيدة، بالقول: «شيء لا يصدق، لم يحدث شيء سيء على الإطلاق!».

هكذا تبدو السهولة البهيجة للمرتبكين في «الريح في الصفصاف». فالحنين يسقط على الحيوانات مثل الثلج الخفيف؛ وأسلوب جراهام في الكتابة يشبه أسلوب جيروم في الاقتباس الذي أوردته هنا - فهو مملوء بالتذكير بحساسية رومانسية سابقة. وفصل «الأحداث الحلوة» بشكل خاص، يجمع كل الاستجابات الانفعالية لعالم من القراءة: فهناك أصداء لووردورث، وشيلي، وشارلز ديكنز.. وفئران الحقل الصغير تدق باب «الخُلد» وهي تغني أغاني الميلاد، فيقترح الجرذ إرسالها للبحث عن طعام في هذا الوقت من الليل.

«هيه، أنتَ الذي تحمل المشعل! تعالَ إلى هنا. أريد أن أكلمك. قل لي الآن، هل هناك حوانيت مفتوحة في هذا الوقت من الليل؟

يجيب فأر الحقل باحترام: بالتأكيد يا سيدي. ففي هذا الوقت من العام، تبقى حوانيتنا مفتوحة في كل الأوقات.

يقول الجرذ: إذن أنظر يا هذا! ستذهب على الفور، أنت ومشعلك، وتُحضر لي...».

مِثل هذا التبادل في الحديث يذكِّر بنهاية «أغنية الميلاد» لديكنز، حين ينادي «سكروج» في أحلامه، فتى صغيراً في الشارع ليشتري له ديكاً رومياً.

وحين شرح الخلد للجرذ أن هذه الفئران تمثِّل أيضاً، وقد وضعت أدوارها كلها بنفسها، يتصور عالَماً من ستيفنسون، وباري، والقراصنة، وبيتر بان.

يشرح الخُلد: «لقد قدَّموا لنا في العام الماضي تمثيلية كبيرة، حول فأر حقل أسَرَه قرصان متوحش في البحر، وجعله يجدّف في سفينة. وحين فرَّ وعاد إلى البيت، كانت حبيبته قد ذهبت إلى دير... هيه، أنت! لقد كنت في تلك التمثيلية، أنا أذكر ذلك. إنهض وأقرأ شيئاً منها».

ولكن لسان الفأر الصغير انعقد، لسوء الحظ، ولم يستطع الأداء بالرغم من الملاطفة التي حظي بها. إلا أننا، حين قرع الباب فأر آخر، يحمل طعاماً، شعرنا بأنه أُنقِذ (وأننا أُنْقِذنا معه إلى حد ما)، ثم لم يعد هناك حديث عن التمثيل.

إن جراهام يثير خيال الأداء على طريقة بيتر بان، في سبيل إيقافه. فالرواية تعترف بإغراءات المسرح، وتتفهم الإغراءات الفنية لتمثيل أدوار القراصنة، ولكن لا مكان فيها لهذا التمثيل، في خيالها الفكتوري المنزلي الهادئ (المتذوق للراحة والرفاه). لسنا هنا بصدد التسميع الجدّي في الصف، وبدلاً عن ذلك، نحن في تذكّر عالم القراءة المنزلية على ضوء الشموع. إنه عالم وردزورث وشيلي؛ عالم أغنية شكسبير، عالم الشعر والدراما مقطّراً للقارئ الصغير[١].

«روحي قارب مسحور
يطفو مثل بطة نائمة
على الأمواج الفضية
لغنائك اللذيذ»[٢].

(1) Richard Gillin, "Romantic Echoes in the Willows", Children's Literature 16 (1988).

(2) Kenneth Graham, The Cambridge Book of Poetry for children, 2 vols. (1915, 1916).

هكذا يبدأ شيلي «إلى مغنٍّ»، وهذا ما يظهر في «كتاب كامبردج...» على سبيل مصاحبة رحلة الجرذ في القارب.

إن قصيدة كهذه قدَّمت للقارئ في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، رؤية عميقة رومانسية لموسيقا المياه، وشطحات الخيال الحلوة خلال رحلة نهرية. إنك تستطيع أن تسمع أوتارها في خيال جيروم عن «قصص النهر وأسراره الغريبة». وإذا كان نهره يروي «أغنية طفل قديمة»، فهذا ما تفعله أيضاً مجموعات الشعر الرومانسي التي جرى تكييفها للأطفال في أواخر العصر الفكتوري وخلال العصر الإدواردي.

إقلب صفحات «كتاب كامبردج...» لجراهام، على مقطوعة وردزورث «ذكريات من الطفولة المبكرة»، لترى مصدر سموه وروعته:

«كان هناك زمن

حيث المرج، والأجمة، والجدول

والأرض، وكل منظر عام

يبدو لي في النور السماوي

مكسواً بمجد حلم ونضارته..».

ويتابع وردزورث في القصيدة نفسها: «أيتها المخلوقات المباركة، لقد سمعتُ النداء

الذي أرسله الواحد منك للآخر...».

هكذا أيضاً سمع جراهام النداء. وعلى غرار «بورنت» في «الحديقة المسحورة»، بنى جراهام في كتابه «الريح في الصفصاف» لغة موحية، انطلاقاً من هذه الرؤية. وها هو قلب رؤية جراهام في «نافخ المزمار وأبواب الفجر».

إن أي قارئ يستطيع أن يفتح هذا الفصل دون تحديد تقريباً، ويجد مقطعاً بلوْن وردزورث: «نصف دائرة واسعة من الزبد والأنوار اللامعة، وأكتاف الماء الأخضر الساطعة، والسد الضخم يحجز الماء من الضفة إلى

الضفة، ويقلق السطح الهادئ بالدوامات الدائرة، وخطوط الزبد الطافية، ويميت كل الأصوات الأخرى بهديره المهيب الساكن».

هذا ما أعطاه الفيكتوريون للرومانسيين الذين تلوهم، سواء أكان ذلك في شعاب الغابات، أو في رؤى ذكريات الطفولة، كل ذلك في بلاغة رفيعة. فالهدير المهيب، الهادئ، في هذا المقطع لا يأتي من فكرة حاجز الماء فحسب، بل من الأحرف الصامتة والصائتة التي تتكون فيها كلمات الوصف هذه. لقد سقطت الحداثة الإدواردية في هذا الهدير الفكتوري. وقبل أن يعود الخُلد إلى بيته بكثير، ذهب مع الجرذ لزيارة «تود». فلاقياه شارداً في بيته الريفي.

لقد أعلن تود لهما أنه تجاوز ركوب القوارب «فهي تسلية صبيانية سخيفة». وهو الآن مغرم بالقاطرات على شكل قوافل (Caravane). وعرض أمام زائرِيْه «قاطرته الغجرية، التي تلمع من الجدَّة، وهي مدهونة باللون الأصفر مع عجلات باللونين الأخضر والأحمر». وهذا، بالنسبة لتود أرقى أشكال السفر. وألوان القاطرة وأضواؤها تعطي الشعور بالتراجع الذي حصل في أواخر العصر الفكتوري (ويبدو الأمر كما لو أن العربة جاءت مباشرة من «الكتاب الأصفر» وقام بزخرفتها شخص مثل «اوبري بيردسلي Aubery Beardsley».

ولكننا الآن عام ١٩٠٨، والعربات التي تقودها الخيل سينتهي أمرها عما قريب.ولم يعد هناك من هدير هادئ الآن: فقد سمعا «همهمة إنذار باهتة»، ثم شاهدا «سحابة صغيرة من الغبار، مع مركز مظلم للطاقة، تتقدم نحوهما بسرعة لا تصدق»، في حين صعد من الغبار زمر خفيف «بيب.. بيب! ينوح مثل حيوان مضطرب يتألم».

اندفعت العربة نحوهما، فدفعتهما،وقادت القافلة إلى خندق.ولكنهما حصلا خلال لحظة على «لمحة من الداخل»: زجاج مسطح لامع، ومقاعد جلدية.. بينما كان سائقها ممسكاً بمقودها، امتلك الأرض والفضاء، وقذف سحابة من غبار أعمتهما، وغطتهما كلياً... ثم تضاءلت إلى بقعة بعد ابتعادها.. وتحوّلت إلى نحلة تئز من بعيد.

هذا هو الجانب الآخر للإدوارديين: فبالإضافة إلى الجانب الثابت الساكن لحفلات الحديقة، هناك الجانب النشط الذي تقوده المحركات والطاقة، وتبهره التقنيات الحديثة؛ على أن يجري إلباسها بشكل أنيق. قد يتعلق الأمر بدراجة نارية، ولكنها يجب أن تلمع بالزجاج والجلد الثمين. وقد تكون آلة، ولكنها يجب أن تبدو كحيوان له قوته الخاصة. هذا ما يمكن أن يسمى بالتقنية الراقية. لقد أصبحت السيارة موضوعاً للرغبة، لا لأن «تود» يريد واحدة فحسب، بل لأننا نرى في مجرد وصفها، شغفاً بكل تفاصيلها.

وإذا كان الخلد والجرذ يرغبان في الانسحاب إلى ذكريات النعمة المنزلية السابقة، فإن تود يقفز إلى الأمام، إلى المستقبل السريع جداً. ومغامراته تأخذه إلى جميع الأماكن الأليفة في إنجلترا: الحدائق العامة، السجن، المغسلة، سكة الحديد... وقصته تسيطر على الأقسام الأخيرة من كتاب «الريح في الصفصاف». وجميع أعماله كانت تتخذ شكل تقاليد المغامرة، والتعليق الاجتماعي، والحدث الغرائبي، وتتحول إلى قصة مضحكة. ويبدو الأمر كما لو أن «تود» يأخذنا عبر تاريخ كل الكتب التي يرغب كل طفل في الإطلاع عليها.

فهناك على سبيل المثال «رحلات جليفر»، في تلك اللحظة الحساسة التي قلق فيها تود (حين تذكر أنه ترك معطفه،وصداره وراءه في زنزانته؛ ومعهما كتابه، وماله، ومفاتيحه، وساعته، وعلبة الكبريت، وعلبة الأقلام ـــ أي كل ما يجعل الحياة جديرة بالعيش).

إن الإنسان محصلة ما يضع في جيوبه. وقد وجد تود نفسه مجرداً من مقوّمات الحضارة. ولنذكر هنا أن جليفر وضع الأقزام في جيوبه ليجعلهم يرون ساعته، ومحفظته، ومشطه، وسلاحه، وموس حلاقته.

وإذا كنا نرى هنا عالَم «جليفر»، فإننا نرى أيضاً عالم «توم براون». لنذكر كيف حوّلت «أيام دراسته» حياة الفتيان إلى سرد بصفة الحاضر، وكيف مكَّنته قصص الرياضة من تقديم تعليقات يومية ملوّنة ً.!

ولدينا هنا «تود» في لحظة سرد ذاتية:

«لقد وضعني أعدائي في سجن، يحيط به حرّاس يتناوبون المراقبة ليل نهار. وقد تجاوزتُهم كلهم بقدرتي وجرأتي. فلاحقوني بالعربات، والشرطة، والمسدسات. ففرقعتُ أصابعي نحوهم، واختفيت، ضاحكاً في الفضاء».

إن سرده هو سرد المباراة الرياضية الممزوج بقصص المغامرات. ويبدو الأمر، لا كأن جراهام هو الذي كتب القصة، بل أن تود نفسه كتب قصة حياته: رواية إطلاق نار وسخرية، ونقد لاذع، وبطولة، وابتهاج.

ولا ننسَ أقوى الروايات في أواخر العصر الفيكتوري، وخلال العصر الإدواردي: «سجين زندا» لأنتوني هوب Anthony Hope، التي طبعت للمرة الأولى عام ١٨٩٤، وجرى تكييفها للمسرح عام ١٨٩٥، وللسينما عام ١٩١٤؛ ودكتور جيكل ومستر هايد، لستيفنسون Stevenson، التي طبعت عام ١٨٨٦، وأخرجت على المسرح عام ١٨٨٧، وفي السينما عام ١٩١٢؛ وقصص شرلوك هولمز لـِ كونان دويل Conan Doyle، التي ظهرت للمرة الأولى ١٨٨٧ واستمرت أربعين عاماً.

إن ما وجده القرّاء، ومشاهدي المسرح جديراً بالبقاء في هذه الأعمال هو اهتمامها باللباس والأشخاص. فقد جعلت المغامرة لا تنفصل عن اللباس. وقصة «تود» تتلاءم مع تفاصيلها. فحين يعود إلى المنزل من مغامراته، يجد الجرذ، ويعترف بأنه «يستطيع أن يضع جانباً لباساً تنكرياً لا يليق بمركزه». إن قراراً من هذا القبيل يقع في قلب أعمال أواخر العصر الفكتوري والعصر الإدواردي التي ذكرناها، لأنه يسأل الأسئلة المحورية في تلك الفترة:

ما طبيعة الذات؟ كيف نلبس لنكشف ذاتنا الداخلية أو نخفيها؟

هل سيخرج الظلام الداخلي إلى العلن، بغض النظر عما نرتديه؟

لنذكر الآن هَوَس الملك إدوارد نفسه باللباس المناسب، وحبه للزي الموحّد، وإحساسه بارتداء اللباس المناسب يلاحقه دوماً.

إن هروب «تود» كان يتجلى على شكل «فرار»، أو«تقنّع»، أو «خداع». وحين استطاع الجرذ أخيراً تهدئته،رجاه «إصعد فوراً إلى الأعلى، وخذ المنشفة التي كانت لإحدى مدبرات المنزل، ونظّف نفسك تماماً، وارتد

بعض ملابسي، وابذل جهدك لكي تتنزل وأنت تبدو رجلاً من الوسط الراقي ــ جنتلَمان». فالتفرد بالنسبة للجرذ رذيلة. والرجل الراقي الصحيح ليس رجل المسرح، بل رجل المنزل الدائم.

إن تود، مثله مثل الكابتن هوك - أو حتى مثل سجين زندا - أو الدكتور جيكل، أو هولمز نفسه - رجل مسرح. وتمثيله المسرحي، وتبجحه الكلامي، وتغييره للملابس، وحتى هَوَسه بالمظهر وبالدراجات النارية، كل ذلك يجعل منه شخصاً يعيش من أجل الأداء فحسب. لذلك لا عجب في أن غرفة تود، بعد أن جرى إخلاؤها مما غزاها من الحيوانات، يستطيع صاحبها أن يؤكد ملكيته لها من خلال إعطاء الأوامر.

والفصل الأخير من الكتاب، يمكن تسميته «عودة يوليس»،ولكنه صالة موسيقية لِيوليس الذي عاد. ويتخيل تود مسرحية عن مغامراته، ويشطح خياله إلى حد أن يضع «برنامج تسلية للمساء». كما أنه وضع أغنية طويلة لتسلية ضيوفه.ولكن حين حل الوقت، ووصل الضيوف، كان الطعام قد جرى أكله، والنبيذ قد جرى شربه، فنادى أصحابه يطالبونه بإلقاء خطاب. ولكن تود اكتفى بهز رأسه بلطف، ورفع مخلباً واحداً في احتجاج هادئ. وراح يوزع الكلمات اللطيفة على ضيوفه، والأحاديث الشائقة، والأسئلة الحميمة عن أفراد عائلاتهم من الكبار في السن الذين لا يستطيعون المشاركة في الأنشطة الاجتماعية. وهكذا استطاع أن يوحي لهم بأن هذا العشاء سارَ بحسب المواضعات الدقيقة.

لقد تبدلّ تود كلياً في الحقيقة، وأصبح شخصاً آخر!

إنه ما يزال «تود» زمانه، ولكنه لم يعد مخلوقاً للأداء ولفت الانتباه، بل أصبح شخصاً دقيقاً، تقليدياً، يجسِّد المثل الاجتماعية الإدواردية في الدماثة، وقلة الكلام.

إن كتاب «الريح في الصفصاف» كما راجعته هنا، يبرز توتراً بين القيم المنزلية الفكتورية، والتغير الإدواردي. وهو يتمثل العديد من الخصائص الأدبية اللافتة في تلك الفترة: المفردات الرومانسية الدقيقة، والتشخيص الرائع

لِـــ «بان»، والمغامرات اليومية لـِ «شبان في قارب».ولكنه يواجهها أيضاً بالتغير الاجتماعي والتقني، بالمسرح، واللباس، والأهواء. ويبدو أن ما نجح في النهاية هو المواضعات الاجتماعية.

لقد عاشت الثقافة الإدواردية في نقطة التقاء التجديد والحنين، والتغير الاجتماعي، والراحة المنزلية؛ ومن بيتر بان، إلى الريح في الصفصاف، يمكننا أن نستوحي أنماطاً لقصص العصر وما بعده. على أن هناك نوعاً من ما فوق الطبيعة التقني في «**أطفال سكة الحديد Railway Children**» لـِ «نسبيت Nesbit»[1]، على سبيل المثال. وهو مزيج من قوة الحياة الميكانيكية وبان نفسه، يشهد على الطريقة التي واجه بها أطفال في يوركشاير الريفية، القطار، وذلك بعد أن أبعدوا عن لندن. فقد اتهم أبوهم زوراً بأنه باع أسرار الدولة للروس، وتم وضعه في السجن مدة خمس سنوات.

«كان الدرب أسفل الهضبة، إلى سكة الحديد، منبسطاً مع قطع صغيرة مكسوة بالعشب، وأدغال شائكة هنا وهناك، وصخور رمادية وصفراء ملتصقة بها مثل القشرة المحلاّة على سطح قالب من الحلوى.

ينتهي الدرب بجرف سريع وسياج خشبي - وهناك كانت سكة الحديد بمعدنها اللامع، وأسلاك البرق، والبريد، وإشارات المرور. كل هذه تتسلق على طرف السياج.

لقد سمعوا فجأة صوتاً صاخباً جعلهم ينظرون يميناً على طول الطريق، حيث ينفتح الفم المظلم لنفق، في وجه تلة صخرية شديدة الانحدار. وفي اللحظة التالية انطلق قطار من النفق وهو يزعق ويشخر؛ وانزلق بضجة قوية متجاوزاً المكان الذي كانوا يقفون فيه. لقد أحسوا صوت اندفاعه، وقفزت الحصا فوق الخط، ثم جلجلت تحته وهو يمضي في طريقه.

- قالت روبرتا وهي تطلق نفساً طويلاً: «كان مثل تنين ضخم وهو يمر بنا. هل شعرتُم بأجنحته الحارة وهي تقذفنا بحرارتها؟

---

(1) E. Nesbit, The railway children (1906, reprint with original Illustrations, San Francisco: Sea Star Books, 2005).

- قالت فيليس: أعتقد أن عرين التنين يمكن أن يبدو من الخارج مثل هذا النفق.

- ولكن بيتر قال: لم أعتقد يوماً أننا يجب أن نكون على هذا القرب من قطار كهذا. إنها أعظم الرياضات على الإطلاق!

- قالت روبرتا: أليست أفضل من الألعاب الميكانيكية؟»

(يقول بيتر لنفسه: لقد سئمت من مناداة روبرتا باسمها، ولا أدري لماذا أفعل ذلك. فلا أحد غيري يناديها كذلك. والجميع ينادونها «بوبي»، ولا أرى لماذا لا أفعل مثلهم).

ويتابع: إنها شيء مختلف جداً. «ومن الغريب جداً أن يرى الإنسان قطاراً كاملاً. إنه طويل جداً، أليس كذلك؟».

لقد تصوّر الأطفال القطار بقدرة ضخمة، خيالية. فقد وصل إليهم مثل التنين، مُحطِّماً بَشاشة الأرض التي تبدو كقالب حلوى لطيف التزيين. وحفلة الشاي الأنيقة الإدواردية في الحديقة - والتي تمثّل في جوهرها الحياة الاجتماعية مُغطاة بقشرة مُحلاّة، تحطّمت أمام الخيال الفني الذي أثاره القطار. وهذا المشهد ينسجم بشكل لافت مع رؤية تود الأولى للدراجة النارية، لأن كليهما يثير الطرق التي تستطيع بها التقنية إذكاء الهوايات. إن الدرب هنا لا يحمل بان، ولكنه يُرسي مخلوقاً لا يقل عنه إثارة. إنها رياضة الاقتحام المُثلى.

إن كتّاب العصر الإدواردي حوّلوا الآلات المتحركة إلى مخلوقات حيّة، نشطة.. أدوات للّعب، مهدّدة أحياناً، وموحية دوماً بالرهبة: قطارات، وسيارات، وطائرات.. تفجرت في مخيلة الطفولة بطرق ينبغي السيطرة عليها. وما يبدو لي إدواردياً بامتياز، «**قصص الدبابات**» للأب و. اودري، على سبيل المثال. تلك القصة التي ظهرت للمرة الأولى عام 1946، وامتزج فيها الحيواني الحي، بالآلي الميكانيكي، في رؤية تجعل من التقنية شيئاً حميداً رؤوفاً بالإنسان: فقد تخيّلت زمناً قبل هذا الذي ينقل القطار فيه الجنود إلى ساحة المعركة، ويحمل الأطفال إلى الأرياف لإبعادهم عن الغارات الجوية.

هكذا هو القطار الذي افتتح كتاب ك. س. لويس «الأسد، والساحرة، وخزانة الملابس»[1]. لقد جرى إرساله بعيداً عن لندن خلال الحرب، بسبب الغارات الجوية. ووجد الأطفال أنفسهم في منزل أستاذ قديم، يبعد عشرة أميال عن أقرب محطة للسكة الحديدية، وميلين عن أقرب مركز للبريد. وهذه هي رحلة لا عبر الفضاء، بل إلى الوراء في الزمن. إنها رحلة إلى عصر المنزل الريفي الإدواردي، حيث لا يوجد أثر للتقنية تقريباً. وهو أيضاً مكان لمخيلة الأطفال الأدبية.

ما الذي سيجده الأطفال في منزل الأستاذ، وسط الغابة؟

لقد سألوا أنفسهم هذا السؤال: بُوَم، صقور، وعول، أبناء آوى، ثعالب، أرانب؟ فخيالهم عن الطبيعة مأخوذ من الكتب، كما لو أنهم توقعوا أن يجدوا «الريح في الصفصاف» خلف الباب.

وحين ساروا داخل الخزانة السحرية، أُخِذوا، وليس إلى مكان، بل إلى زمن خيالي: زمن باري، وجراهام، ونسبيت... زمنٍ أدبي للرواية الإدواردية.

لقد جعل لويس هذا الزمن الأدبي بارزاً في افتتاح الرواية الأولى من سلسلة «نارنيا». فـــ «ابن أخ الساحر The Magician Nephew» طبع للمرة الأولى عام ١٩٥٥ بعد خمس سنوات من «الأسد، والساحرة، وخزانة الملابس». وفيما بعد، أوضح لويس أنه ينوي أن يجعل هذا الكتاب الأول في سرديات «نارنيا»؛ وبدأ بصوت الجد الذي يمثّل الأستاذ نفسه: «إنها قصة عن شيء حدث في قديم الزمان، حين كان جدّكم طِفلاً». وهكذا فإن هذه الطفولة إدواردية بكل معنى الكلمة. ويتابع «في تلك الأيام، كان السيد شرلوك هولمز ما يزال يعيش في بيكر ستريت، وكانت أسرة باستابل تبحث عن كنز في طريق كويشام. إنه يوم سرور «كونان دويل»، ونِسبِت (ويمثل أطفال باستيبل، الباحثين عن الكنز في كتبهما عامي ١٨٩٨ ١٨٩٩).

---

(1) C. S. Lewis, the Chronicles of Narnia (New York: Harper Collins, 2004).

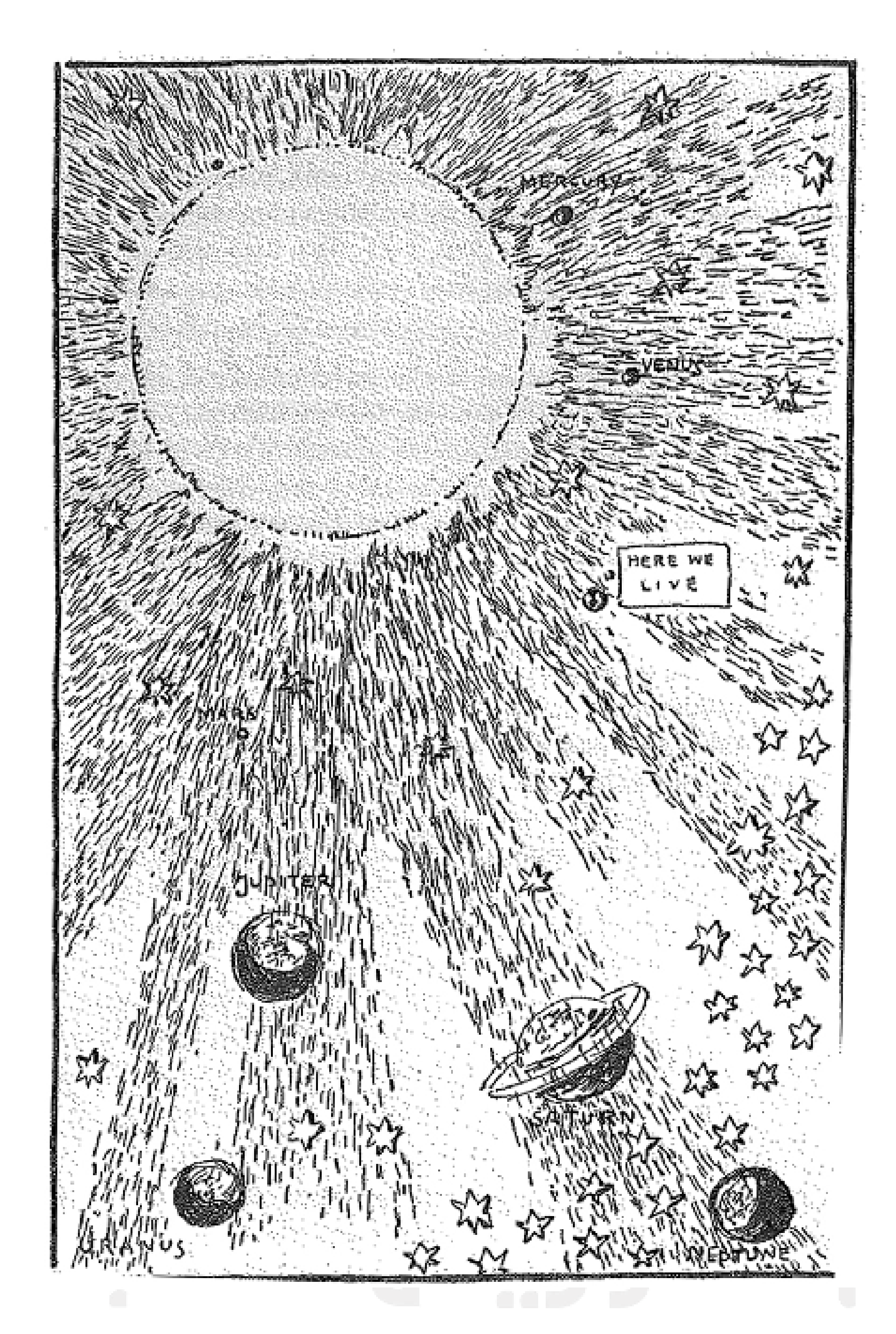
وهذا العصر هو عصر «بورنِت»، و«حديقتها السرية» كما أوحت مقدمتها في افتتاح النقاش بين بوللي وديغوري في باحة لندن الخلفية:

- سأل ديغوري: «ماذا يعني أن يعيش المرء في الريف، بدلاً من لندن؟ وإذا كان والدك بعيداً في الهند، وكان عليك أن تأتي للعيش مع عمة وعم مجنون (فمن يحب ذلك؟) وإذا كان السبب أنهما يعنيان بأمك؛ وإذا كانت أمك مريضة، وعلى وشك الموت»؟

إن ديغوري يقدِّم خلاصة زائفة عن عقدة «الحديقة السرية»، كما لو أنه يمثل كيف يرى العالم من خلال تجربته في الكتب. وحين يذكر لبوللي الضجة التي يسمعها في منزل كيترلي، فإنه يتصور هناك قرصاناً سجيناً في الغرفة العلوية مثل الرجل في بداية «جزيرة الكنز».

ومهما كان السحر في قصص لويس، فإنه سحر الكتب، ولا سيما كتب طفولته. ولكننا نستطيع أن نرى في النهاية، ما هو أكثر من تلميحات، أو محاولة لمَوْضَعَة الهويات الإدواردية في القصص اللاحقة. فالإدواردي يجسد شيئاً عن الطفولة نفسها. وجميع الأطفال يعيشون في نقطة التقاء من هذا القبيل: بين ذكريات طفولتهم المرحة ومخاوف المستقبل؛ بين الآلات التي تعمل كأدوات للَّعب وتلك التي تتحول إلى أسلحة مدمِّرة، بين عالَم طبيعي يمرحون فيه، وتحديد لهذا العالَم بالخنادق، والجدران، والسكك، والطرقات، والجسور، بإدارة الراشدين.

قد تكون الحياة حفلة شاي كبرى في الحديقة. ولكنك حين تخطو من القشور المحلاّة وقوالب الحلوى، وحين تترك أشكال الراحة في كوخِك الصغير على شاطئ النهر، أو تقفز من نافذة روضة الأطفال، فإنك قد ترى نفسك ملقىً على جزيرة نفرلاند، تدير حفلة بعيدة عن الخطوط المتواضع عليها.



صورة (١٧): الأرض في المجموعة الشمسية

الفصل الثالث عشر

شـعور جيـد

جوائز الأدب الأمريكي للأطفال، ومكتباته، ومؤسساته

يلاحظ راوي «شبكة شارلوت» لـِ إ. ب. هوايت: أن من دواعي الرضا العميق، أن يفوز المرء بجائزة أمام عدد كبير من الناس. فثقافة الجوائز وجهّت طباعة الكتب خلال ما يزيد على قرن؛ وساعدت على تكوين معايير لكتب الأطفال في أمريكا، منذ العشرينيات من القرن العشرين.

لقد بدأت جمعية المكتبات الأمريكية منح «جائزة نيوبري» لأفضل كتاب في أدب الأطفال عام ١٩٢٢، ودشَّنَت «ميدالية كالديكوت» لأفضل تصوير لهذه الكتب عام ١٩٣٨[1].

إن هذه الجوائز، بالإضافة إلى مجموعة كبيرة من مؤشرات التميز، والتأييد، والثناء، وجَّهت أدب الأطفال في أمريكا الحديثة. وقد لاحظت «بيفرلي ليون كلارك Beverly Lyon Clarke» في دراستها عن مؤسسات أدب الأطفال في أمريكا «Kiddie Lit»، أن منح مثل هذه الجوائز يمكن أن

---

(1) Marjorie Allen, one Hundred years of children's books in America (New York: Facts on File, 1996). And: Bertha Mahony Miller and Elina Whitney Fiel, eds., New bery Medal Books: 1922-1955 (Boston: Horn Book, 1955); and Miller and Field, eds., (Caldecott Medal Books, 1938-1957 (Boston: Horn Book, 1957).

يؤدي إلى مبيعات تصل إلى الألوف، وجعل بعض الكتب دعائم للطابعين، تستخدم للإعارة في المكتبات العامة، والتدريس في المدارس[1].

وإذا كانت المكتبات العامة والمدارس، والمكتبات الخاصة، وحتى غرف النوم، تغصُّ بالكتب الحائزة على الجوائز، فإن الكتب نفسها تغصُّ بالجوائز أيضاً. فالخلافات، والأعراق، والمباريات تشكل موضوعات سرد القصص. وسِيَر السياسيين، والمحاربين، والمبدعين، والمستكشفين ركزت على انتصارهم على الشك، ومكافأتهم على الإنجاز.

إن الفوز بالجائزة أصبح المعيار الداخلي والخارجي للتميز الأدبي. وما برز خلال القرن العشرين في أمريكا ليس إلا أدباً للفائزين.

صحيح أن القرّاء وضعوا أطراً ومعايير لقراءات الأطفال قبل هذه الجوائز بمدة طويلة. فقصيدة «كتاب الكِياسة Book of Courtesy» في القرن الخامس عشر وضعت منهجاً للدراسة لدى الأطفال. ونصحت بقراءة آثار شوسر، وليدجيت، وهوكليف، لأسلوبها الإنجليزي الجيد، ومحتواها الخلقي، وطابعها الترفيهي. وكتاب «المعلم Schoolmaster» لـِ روجر آشام، شجب قصص العواطف والمغامرات في القرون الوسطى لأنها «بابوية» من حيث الإيديولوجية، تتسبب في الكثير من الأخطاء. كما أن «جون لوك» وضع في أواخر القرن السابع عشر، أفضل الكتب للأطفال (وأبرزها إيسوب كما نذكر). و«ساره تريمر» فعلت الشيء نفسه في أواخر القرن الثامن عشر. وقد أدى اختيار «جون نيوبري» للكتب في منتصف القرن الثامن عشر إلى ظهور إطار محدد لطباعة النصوص، بينما كانت مدارس إنجلترا وأمريكا تِلِحُّ على قصص التعليم، والنسخ الشعبية للمغامرات الكلاسيكية الكبرى.

ولكن ما يبدو متميزاً بالنسبة للتجربة الأمريكية، التي ابتدأت في أواخر القرن التاسع عشر، ليس «ثقافة النصح والإرشاد»، بل ما أسمته بيفرلي ليون كلارك «ثقافة الرقابة». ذلك أن نشوء أدب الأطفال الأمريكي لا يمكن فصله

---

(1) Beverly Lyon Clark, Kiddie lit: The cultural Construction of children's literature in America (Baltimore: John Hopkins university press, 2003).

عن نشوء المكتبات العامة (التي تعير الكتب). وفي السبعينيات من القرن التاسع شعر، أصبحت المكتبات رقيبة على قراءات الأطفال. والواقع المتمثل في أن «جمعية المكتبات الأمريكية» كانت تقدم معظم جوائز كتب الأطفال، أوضح أن في هذا البلد علاقة وطيدة بين عوالم قراءات الأطفال وبنية المكتبة العامة.

ماذا يعني أن تدخل إلى المكتبات الأمريكية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين؟

كيف تقدّم كتب الأطفال هذا الدخول، وكيف تتصور سياق المكتبات أو ما يماثلها؟

وباختصار، كيف أوجدت أمريكا مخيلة ثقافية عن المكتبة بصفتها مكاناً للاستكشاف الخيالي؟

إن المحور المزدوج لهذا الفصل يكمن في المكتبات والجوائز، ونحن بحاجة إلى فهم النمو المتداخل للجانبين في القرن الماضي.

وبالرغم من أن المكتبات وُجدت من خلال بريطانيا ومستعمراتها خلال القرن الثامن عشر، فإننا نرجع أصل المكتبة العامة الأمريكية إلى «بنجامين فرانكلين Benjamin Franklin». فقد جاء فرانكلين بفكرة المشاركة في الكتب بين أعضاء جمعيته. ودشّن الشكل الباكر لهذا النظام، نظام الاشتراك، حيث يسهم كل عضو في تكوين مجموعة الكتب. وفي نهاية القرن الثامن عشر بدأت الجمعيات والنوادي الاجتماعية في تكوين مجموعاتها. كما راحت المدن الكبرى والصغرى تدعم مجموعات الكتب (عن طريق فرض الضرائب) بغرض وضعها تحت تصرف المواطنين المحليين.

ومع حلول عام ١٨٧٦ - العام الذي أنشئت فيه جمعيات المكتبات الأمريكية، كانت هناك حوالي مائتي مكتبة عامة على هذا الشكل (دون ذكر مئات الاشتراكات، والنوادي بمختلف أنواعها). وقد لاحظ العديد من مؤرخي المكتبة العامة أن هذه المؤسسة العامة نشأت في عقود الإصلاح التقدمي[١].

---

(1) Dee Garrison, Apostles of culture: The Public Librarian and American society, 1876-1920 (New York: Free Press, 1979).

فالدوافع إلى العمل الاجتماعي، والاهتمام بفقراء المدن، والنفور من عمل الأطفال؛ كل ذلك عزَّز مهمة المكتبة العامة. ومعظم أمناء هذه المكتبات كانوا من النساء، اللواتي أردن من وراء ذلك خدمة المجتمع، بصفتهن مسؤولات عن قراءة أعداد لا تحصى من الأطفال.

إن أول قاعة للأطفال في أية مكتبة عامة افتتحت في بروكلين - ماسا شوستس عام ١٨٩٠. ونساء مثل ماري بين (أمينة مكتبة بروكلين) وآن كارول مور (أمينة قسم الأطفال في المكتبة العامة في نيويورك) وإيفي لويز باور (أمينة مكتبة الأطفال في كليفلاند) وضعن أسس ما يسمى الآن غرفة الأطفال وكتبها. ولم يقتصر عمل هؤلاء النسوة، والعديدات من معاصراتهن في جميع أرجاء أمريكا، على التحكم في نوع الكتب التي تقدم للأطفال، ولكنهن جعلن المكتبة مكاناً للخيال. فقد اخترعت آن كارول مور (أسبوع كتاب الطفل) على سبيل المثال. وجهزت مع قريناتها مكاناً لعرض الكتب، وأزمنة لقراءة القصص.

في نهاية الحرب العالمية الأولى، كانت المكتبة العامة تنافس المدرسة بصفتها مكاناً للتنشئة الاجتماعية للأطفال الأمريكيين. فالمكتبات، بحسب كلام العديد من العاملين فيها، والنقاد، صنعت المواطنين، وعلَّمت الأطفال كيف يقرأون ويتصرفون: أن يكونوا هادئين، يحترمون الآخرين، ويفكرون. والواقع المتمثل في أن العديد من أطفال المكتبة في المدينة كانوا مهاجرين جدداً رفع من أهمية هذه الوظيفة الاجتماعية. فالعديد من المكتبات كانت تطالب الأطفال بغسل أيديهم قبل أن يفتحوا كتاباً. والعديد منها طوّرت نظاماً للمشاركة المادية الرمزية، ليس بغرض الدفع مقابل المحافظة على المكتبة، بل لتكوين حسٍ بالانضباط والمسؤولية الاقتصادية عند المواطنين الصغار.

كان أمناء المكتبات رقباء على تعليم الصغار وثقافتهم. ومن خلال ثقافة الرقابة هذه جاء شيء آخر وهو يشكل مَعْلَماً رئيساً في حياة القرن العشرين. ففي الوقت الذي أنشأت فيه جمعية المكتبات الأمريكية جائزة نيوبري، كانت الجوائز قد شاعت في أوروبا وأمريكا بصفتها قيمة اجتماعية. صحيح أنه كانت هناك جوائز لأشكال الأدب كلها، حتى منذ أن نظمت أثينا القديمة

المباريات المسرحية في القرن السادس قبل الميلاد. ولكن الأشياء اختلفت اختلافاً بيناً في مطلع القرن العشرين. فجوائز نوبل التي منحت للمرة الأولى عام ١٩٠١، أفادت في تقويم الإنجاز في مجالات البحث، والخدمات، والخيال. والحقيقة، أن جواز نوبل ساعدت، لا في مكافأة الإنجاز فحسب، بل في تعريف المجالات نفسها أيضاً؛ كما لو أن ماهية الفيزياء، أو الكيمياء، أو الأدب، يجري تحديدها بالحكم عليها على أنها جديرة بالجائزة. وقد كتب الناقد جيمس انجليش James English عن نشوء هذه الجائزة ومعناها؛ وجادل بأن جوائز نوبل، بصورة خاصة، سرّعت عملية كبرى في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين: إنها عملية إعطاء قيمة لثروات الصناعيين الكبار في ذلك الوقت.

ويتابع انجليش لقد أصبحت الجوائز أساسية للاقتصاد الثقافي بصورة عامة. فهي تقوِّم الإنجاز الفني أو العلمي، كما تقوِّم مانحي الجوائز. فقد غذَّى هؤلاء «الطابع التنافسي للحياة الثقافية» الذي نجم عن تفجّر الأعمال الصناعية.

لقد أصبح التنافس الطريق المتّبع في كل شيء. وليس من قبيل المصادفة أن يعاد إحياء الألعاب الأولمبية في تلك الفترة (١٨٦٩)، وأن توضع معايير لــِ «الهاوي» و«المحترِف» ضمن خطوط اقتصادية.

إن المكتبة العامة، والجائزة التي برزت بصفتها مؤسسة للقبول والمكافأة، ليست إلا طرقاً لتوكيد الإنجاز الفردي، وتقويم المهمة الاجتماعية للذين يقفون وراءه.

وهكذا، اقترح فريدريك ج. ميلكر Frederic C. Melcher بائع الكتب، وناشر «أسبوعية الطابعين» عام ١٩٢١، على جمعية المكتبات الأمريكية، تقديم جائزة لأفضل كتاب للأطفال في العام. وبدلاً من تسميتها باسم مانحٍ على قيد الحياة، أو في وصية، اقترح ميلكر تسمية الجائزة باسم «جون نيوبري John Newbery» . ولهذا الاختيار صلة بظهور كتب الأطفال في بداية القرن العشرين. ومن خلال تسمية الجائزة باسم بائع كتب، وناشر، أوضح ميلكر أن الأهمية الرئيسة لأدب الأطفال اقتصادية بالدرجة الأولى.

فقوام اقتصاديات أمريكا هو الأعمال التجارية، وجائزة نيوبري ترمز إلى أن الكتب عمل تجاري أيضاً.

على أن مخطط ميلكر لم يكن يعني مكافأة شعبية الكتاب أو مبيعاته فحسب، بل مكافأة «الأدب» أيضاً. ففي وصف الميدالية، ووضع معايير التقويم، تتردد مفردات «الأدب» و«النوعية الأدبية» بصفتها المصطلحات الأساسية في هذه العملية. ولكن ما الذي تعنيه هذه المفردات في أمريكا العشرينيات من القرن العشرين؟ هل تعني الغرض الاجتماعي أو الإصلاحي كما هو الحال في أعمال أكثر الكتّاب شهرة في ذلك العصر: هـ. ج. ويلز، وسنكلير لويس، وشيروود اندرسن، وهـ. ل. مينكن؟ أم أنها تعني المغامرة في استخدام اللغة، أو التحديث مثل ييتس، وباوند، وولف، وجويس، وإيليوت، ووالاس ستيفنس؟ إن الصفات الأدبية التي بحثت عنها لجنة نيوبري كانت على علاقة بالموضوع، والعقدة، والأشخاص، والأسلوب، والإطار، ووضوح التنظيم. هذه هي معايير اللجنة للكتابة الجيدة. وأحد الأغراض الرئيسة للجائزة،في عبارات ميلكر الأصلية كان «إتاحة الفرصة لبائعي الكتب الذين نذروا حياتهم لخدمة قراء الأطفال واهتماماتهم، لتشجيع الكتابة الجيدة في هذا المجال».

وهكذا نرى أن ميدالية نيوبري شكلت تناقضاً منذ البداية. فهي جائزة سُميت باسم بائع كتب، وأنشأها ناشر في عصر الرأسمال والتجارة. وجاءت لتلبي مُثُل المكتبة العامة وهي «الدقة، والوضوح، والتنظيم». وهذه المُثُل التي تتحكم في الجائزة،هي نفس المُثُل التي تحكم العمل في المكتبات. فهل هي أيضاً المَثُل التي تحكم الإنتاج الأدبي؟

بعد إطلاعنا على هذه الخطوط الموجهة للجائزة، يجب ألا نفاجأ بأن الفائز الأول بميدالية نيوبري عام ١٩٢٢ هو: «قصة الجنس البشري» لـِ «هندريك ويللم فان لوون Hendrik Willem Van Loon»[1]. إنه كتاب ممتع كيفما قرئ: فهو غني بأحداثه اللطيفة، وأحكامه الواضحة، وتوقيته الدقيق. إنه

(1) Hendrik Willem Van loon, The story of Mankind (New York: Boni and Liveright, 1921).

يقدم لنا التاريخ الصحيح، الواضح، المنظم. والموضوع الضمني للكتاب هو التنظيم: كيف نبوِّب كل تفاصيل العالَم؟ كيف نجد مكاننا في التاريخ والخبرة؟ لقد كتب فان لوون فيه خلال عرضه للحلف المقدس عام (١٨١٥):

«أريدك أن تتعلم من هذا التاريخ شيئاً أكثر من تتابع الوقائع. أريدك أن تقارب الأحداث التاريخية كلَّها في إطار لا يقبل الأشياء على علاَّتها. حاول أن تكتشف الدوافع الخفية وراء كل عمل. حينئذ ستفهم العالم من حولك بشكل أفضل، وستتاح لك فرصة أكبر لمساعدة الآخرين، وهي الطريق الوحيدة المُرضية في الحياة.

إن هذا التاريخ نوع من الدرس الاجتماعي، تاريخ يلبي دوافع الإصلاحيين المشرفين على المكتبات؛ أولئك الذين عملوا خلال أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين في مساعدة الأطفال على فهم العالم من حولهم، ومساعدة الآخرين.

وقريباً من نهاية الكتاب يتحدث فان لوون ببلاغة عن تقدم العلم والطب قائلاً: «إن الأغنياء الذين تبرعوا بثرواتهم في العصور الماضية لبناء الكاتدرائيات، يبنون اليوم مختبرات واسعة يناضل فيها رجال صامتون ضد الأعداء الخفيين للجنس البشري، وغالباً ما يضحون بحياتهم بغية أن تتمتع الأجيال اللاحقة بمزيد من السعادة والصحة».

هذه المثالية التي تتجلى في كتاب فان لوون لم تضِعْ عند أصحاب المكتبات الذين منحوه جائزتهم. و«كارول مور» التي راجعت الكتاب في «رجل الكتاب Book man» في ت٢/ نوفمبر ١٩٢١، ثم توسعت في مراجعتها في «طرق للطفولة Roads to childhood»، وصفت هذا الكتاب بأنه «أكثر الكتب إنعاشاً وتأثيراً في الأطفال لسنوات عديدة قادمة. وهو سيحدث ثورة في كتابة التاريخ للناشئة بفضل حيوية خرائطه، وتحرر أفكاره»... «إنه كتاب لهذا الجيل، والجيل الذي سيأتي بعده».. «كتاب سيغير حياة الكثيرين، على ما يبدو، كما تفعل الحروب والثورات».

ولكن هناك شيء يضاف حول كتاب فان لوون، وكل الكتب الأولى الحائزة على ميدالية نيوبري، شيء أبعد من وضوح النقاش، أو النوعية

الأدبية، وحتى حيوية الكتاب. إنه كتاب مغامرة. فــ«قصة الجنس البشري» يسجل إنجازات أبطال خياليين. إنه يلقي الشراع في محيط التاريخ. وإذا كان تعبيري المجازي يبدو مبالغاً بعض الشيء، فهو بالضبط ما يفعله الكتاب. لننظر إلى المقاطع المقتبسة منه في «مجموعة الكتب الحائزة على الجائزة من ١٩٢٢-١٩٥٥»:

«إن المهندس وعالم الفيزياء والكيمياء، من جيل واحد، ملأوا أوروبا وأمريكا وآسيا بآلاتهم الضخمة، وتلغرافاتهم، وطائراتهم، ومنتجات قار الفحم... لقد أوجدوا عالَماً جديداً تقلص فيه الزمان والمكان إلى حد كبير.. واخترعوا منتجات جديدة، وجعلوها رخيصة بحيث يستطيع ابتياعها كل فرد تقريباً.

وهناك شيء آخر تغير في السفينة. فقد اتسعت أبعادها، واستغنت عن الأشرعة ليحلّ محلّها البخار. ولكن القبطان والبحارة بقوا أنفسهم، يجري اختيارهم وتعيينهم بنفس الطريقة التي كانت تجري منذ مئات السنين. ويجري تعليمهم نظام الملاحة الذي خدم بّحارة القرن الخامس عشر (أي أنهم بإيجاز ليسوا مَهَرة).

ومغزى القصة بسيط جداً، وهو أن العالم بحاجة إلى رجال، تكون لديهم جرأة الرؤية، ويعترفون بوضوح بأننا ما نزال في بداية الرحلة، وأن عليهم أن يتعلموا نظاماً جديداً للملاحة. إن عليهم أن يخدموا سنوات طويلة بصفتهم بحارة مبتدئين، وأن يشقّوا طريقهم إلى القمة من جديد في مواجهة أي شكل محتمل من المعارضة. وحين يصلون إلى الجسر، يقودهم عصيان أي من أفراد الطاقم إلى الهلاك. ولكن في يوم ما، سيبرز رجل يقود المركب بأمان إلى الميناء؛ وسيكون بطل العصور».

هكذا تكون قصة الجنس البشري قصة مركب. إنها تعيدنا إلى الوراء، إلى القوارب وأكلة لحوم البشر عند كروزو، وإلى تصورات الجزيرة عند ستيفنسون، والمنجزات التقنية البطولية عند جول فيرن. وهي قصص، لا عن المنجزات فحسب، بل عن المكافآت أيضاً. فقد عاد روبنسون إلى دياره ليجد نفسه رجلاً غنياً، وظهر كنز في جزيرة البحر الجنوبي، وانتصر مكتشفو فيرن دوماً في النهاية.

وهكذا فعل فان لوون. فالسيرة التي كتبها ابنه تروي الصعاب التي واجهها المؤلِّف في أوائل العشرينيات من القرن العشرين. رجل بخيل، يحمل دكتوراه، وهو بحاجة للعمل. في خريف ١٩٢١ قَبِل فان لوون عملاً في التدريس في «معهد أنتيوش Antioch».

في الوقت نفسه، طلب منه الناشر «هوراس لايفرايت» أن يكتب شيئاً، رداً على كِتاب هـــ. ج. ويلز «خلاصة التاريخ Outline of History» الذي طبع عام 1920 باستحسان كبير. فكتب فان لوون على الفو ر(كما ذكر ابنه)، وأنتج كتاباً في مجلدٍ واحد، صوّره بنفسه، ودفعه إلى دار النشر المسماة «Boni and Liveright» التي ضمته إلى دليلها. وسرعان ما بدأت ردود فعل إيجابية ترد إليه، ليس من آن كارول مور وحدها في «رجل الكتاب Book man» ولكن من أساتذة كبار أيضاً، في منشورات مثل «The Nation» ونيويورك تايمز. وربما كان أكثرها إثارة للدهشة تعليق تشارلز ا. بيرد Charles A. Beard المؤرخ الكبير المعروف. وفي النهاية وصلت مبيعات «قصة الجنس الشبري» إلى ما يزيد على نصف مليون دولار. وفي حزيران/ يونيو ١٩٢٢ فاز الكتاب بجائزة «ميدالية نيوبري».

أبحر فان لوون إلى موطنه الأصلي - هولندا - ليحتفل بنجاحه، فكانت الرحلة مخيّبة له (فقد رأى أرضه تجسيداً لوالده، مفسد البهجة، الذي أذلّه، وجعله عرضة للسخرية). فعاد إلى أمريكا ليشهد المجد، الذي لخصته له زوجته في البرقية التي أرسلتها، والتي تقول: «أنت الآن شهير!»[1].

لـــ «قصة الجنس البشري» قصته الخاصة. وهي تُجسِّد مُثُل نجاح الكتابِ في عالَم يقيم شأناً للجائزة. ومع تقدَّم جوائز نيوبري، ازدادت أهمية سرديات الرحلة، والمغامرة، والنجاح الشخصي، والجائزة العامة.

وفي عام ١٩٢٣، ذهبت الجائزة إلى «هيو لوفتنغ Hugh Lofting» في كتابه «أسفار الدكتور دوليتل Voyages of Dr. Dolittle» الذي تلا كتابه «قصة الدكتور دوليتل» المطبوع عام ١٩٢٠.

---

(1) Gerard Willem Van Loon, The story of Hendrik willem van loon (Philadelphia: J. B. Lippincott, 1972).

هنا يسافر الدكتور دوليتل مع فتى في العاشرة من عمره «تومي ستوبينز»، ويبحران إلى شواطئ وجزر بعيدة. وتمتلئ مغامراتهما بحيوانات وأناس من السكان الأصليين. وينتهي الاثنان في جزيرة «القرد ـــ العنكبوت» «Spider Monkey» حيث يتوصل الدكتور بمغامرته، ومعرفته، وشجاعته إلى أن يجري تعيينه ملكاً. ويقوم بأعمال من الإصلاح الاجتماعي، لا تختلف عن رؤية فان لوون لدور القادة النموذجيين.

«فقد شرح لهم كيف تكون مجاري تصريف المياه في المدن، وكيف يجب جمع النفايات يومياً وحرقها. وعمل في أعلى الهضاب بحيرة كبيرة بتجميع مياه جدول، وجعلها خزاناً للمياه يزوّد المدينة بحاجاتها منها... لم يرَ الهنود شيئاً من ذلك فيما سبق. كما جرت وقايتهم من الأمراض التي كانوا يعانون منها قبلاً بفضل تصريف المياه، وتوفير ماء نقي للشرب.

إن الناس الذين لا يستخدمون النار ليس لديهم معادن أيضاً، لأنه من دون النار يستحيل تقريباً تشكيل الحديد والفولاذ. ومن أول الأشياء التي قام بها جون دوليتل البحث في الجبل حتى وجد الحديد والنحاس. ثم راح يعمل في تعليم الهنود كيفية إذابة هذه المعادن وصنع الأشياء الضرورية كالسكاكين، والمحاريث، وأنابيب المياه، وغيرها...

كما حاول الدكتور دوليتل التخلص من كل المظاهر القديمة للأبهة والفخامة، في البلاط الملكي. وكما قال لي بيمبو، إذا كان عليه أن يصبح ملكاً، فعليه أن يكون ديموقراطياً كلية، صديقاً ودوداً لكل رعاياه، وألا يهتم بالمظاهر. وحين وضع مخططات مدينة «بويسلي بتيل» الجديدة، لم يدرج فيها أي قصر على الإطلاق. وكل ما صمَّم لنفسه «دار ريفية صغيرة في شارع خلفي».

وهكذا يجسِّد د. دوليتل رؤية فان لوون المهندس - البطل الذي يبرز مع نوع جديد من المِلاحة الاجتماعية. قصص مغامرات، صحيح، ولكن دوماً بغرض تحسين المجتمع.

إن قراءة قائمة الفائزين الأوائل بميدالية نيوبري تعني مشاهدة أسفار ورؤى من هذا النوع.

فالفائز عام ١٩٢٤ هو «تشارلز بوردمان هاوز Charles Boardman Howes» في كتابه «**المركب المظلم Dark Frigate**» وهو مغامرة بحرية موضوعة في عهد الملك تشارلز الثاني.

وفي عام ١٩٢٥ حصل على الميدالية «تشارلز فينجرز Charles Fingers» عن «**قصص من أراضي الفضة Tales from silver lands**».

وجائزة عام ١٩٢٦، ذهبت لِــ آرثر بوي كريسمان Arthur Bowie Chrisman عن كتابه «**شين والبحر Shen of the sea**». وفي العقدين التاليين، كان كل كتاب تقريباً يأخذ قارئه إلى أرض غريبة، أو زمن بعيد. كانت هذه الكتب تنقل مخيلة الطفل إلى المكان البعيد أو الزمن الماضي. وتغصُّ بالأبطال والأشرار، والفتيان والفتيات الذين يبحرون في مراكب، ويركبون الخيل، ويسافرون في قطارات أو عربات مغلقة.

فكتاب «اليزابيت غراي Elisabeth Gray» «**آدم والطريق Adam of the Road**» فاز بالجائزة عام ١٩٤٣، ووضع مغامرته في نهاية القرن الثالث عشر، وهي تتمثل في أن فتى صغيراً، ووالده العازف المتجول الشهير، يسافران على الطرقات العامة في إنجلترا القديمة. وواقع أن هذا الفتى يسمى آدم كوارترمين يحكي مجلدات، تعيد إلى الوراء، وإلى قصص هــ. رايدر هاجارد وبطلها آلان كواترمين. (لاحظ الفرق البسيط في التهجئة) كما لو أن الإيحاء بذلك البطل يضع الكتاب في توقعات المغامرة[١].

إن العديد من كُتُب جائزة نيوبري أُهمل أو أصبح طي النسيان الآن.ولكن الكتاب الفائز عام ١٩٤٤ «**جوني تريمين Johny Tremain**» لِــ «ايستر فوربس Esther Forbes» بقي أساسياً في المدارس، وكلاسيكياً في أدب الأطفال. (وهو يأتي، بحسب إحصاءٍ جديد، في الدرجة السادسة عشرة من حيث مبيعات كتب الأطفال في أمريكا في كل الأزمنة)[٢].

---

(1) Hugh Lofting, the Voyages of Dr. Dolittle (Phila delphia: J. B. Lippincott, 1922).
(2) Esther Forbes, Johny Tremain: A novel for old and young (Boston: Haughton Mifflin, 1943).

ما الذي وضعه في مكانة متميزة بالنسبة لأقرانه؟

السبب الأول هو أنه قصة تتناول البعد الشخصي والبعد القومي سواء بسواء. فالانفصال الثوري عن بريطانيا يعكس انفصال جوني عن سلطة أبويه. ورؤية الفتى الشاب، والبلد الناشئ، يتغلبان على الصدمة، تتحدث مباشرة إلى قرّاء زمن الحرب. ومراسل صحف Spring field Sunday union، وRepublican، كتب في ت٢/ نوفمبر ١٩٤٣ يقول بأن لفوربس القدرة على جعل حَدَثٍ وقع قبل قرن ونصف القرن يقرأ كما لو أنه تقرير صادر عن إيطاليا مباشرة[1].

وما ترك أثراً عميقاً في القارئ هو الحادث الذي وقع لجوني. فقد التحق الفتى بصائغ فضة بصفة أجير، يأمل أن يصبح معلِّماً في هذه الحرفة. وفي أحد أيام الأحد (وهو يعمل أيام العطلة دوماً)، وبينما كانت الفضة تذوب في البوتقة، وكان جوني مستعداً لصبِّها:

«تقدَّم إلى الأمام برفق، ومدّ يده اليمنى. وراحت البوتقة تنهار، وسالت الفضة الذائبة على ظهر الفرن كالحليب المنسكب. قفز جوني نحوها، ويده اليمنى ما تزال ممدودة. حَدَث شيء لم يعرف مطلقاً ما هو بالضبط، وانزلقت قدماه تحته، ولامست يده أعلى الفرن.

كان الاحتراق فظيعاً حتى أنه لم يشعر بشيء في البداية، بل وقف ينظر إلى يده ببلادة. وخلال ثانية، وقبل أن يبرَد المعدن، طُليت يده اليمنى من الباطن، ومن الرسغ حتى رؤوس الأصابع، بالفضة الصلبة. فنظر إلى ظاهر يده، فكان هو هو، لم يتغير. ثم شمَّ رائحة احتراق اللحم، واسوّدت الغرفة ودارت به، وسمع زمجرة في أذنيه».

هناك مغزى شائع «الكرامة فوق السقوط».ولكن في قصة جوني شيئاً أكثر من هذا المغزى الذي يتردد دوماً. شيء عن الصمود والتعافي الذي أخرجه من اليأس بعد الحادث الأليم، وقاده إلى الطباعة، والعمل الثوري، وحتى إلى الثقة بالنفس التي أتاحت له في نهاية القصة، أن يعرض يده

(1) Norman Mailer, the Naked and the dead (New York, Rinehart, 1948).

المصابة على الدكتور وارين، ويخطط لإجراء عملية... إنها قصة عن عمل اليدين: عن صياغة الفضة والطباعة، والكتابة.. قصة عن الطرق التي يسير فيها النشاط الفني والسياسي - جنباً إلى جنب... قصة حول الكيفية التي يغيّر بها إنتاج اليد حياة الإنسان.

إن يد جوني هي شعار الرواية. وفي هذا الشعار يطمح جوني تريمين، لا إلى أن يكون قصة حسنة السرد فحسب، بل إلى أن يكون عملاً أدبياً واعياً، موضوعه القيمة الجمالية ومقتضياتها الاجتماعية، في آن معاً.

إن موضوعاً من هذا القبيل، كان دافعاً قوياً لأدب الحرب. ويبقى «جوني تريمين «كتاب حرب» بموضوعه الذي يسرده، والزمن الذي كُتب فيه. وأسلوبه لا يقل أهمية عن موضوعه. فقد شهدت الثلاثينيات، وبداية الأربعينيات من القرن العشرين، بروز نوع جديد من التحقيقات الإعلامية العامة. فادوارد ر. مورو Edward R. Murrow تحدث لمستمعيه في الإذاعة خلال قصف لندن قائلاً «من أعلى مدينة تشتعل»، ووبليام شيرير William Shirer طَبَع «يوميات برلين» بصفته تقرير شاهد عيان لصعود نجم هتلر. والمقالات اليومية للصحف كانت تُبرق حول المعركة. وبعض هذه التقارير بالطبع كانت تنظر إلى الوراء، إلى تقاليد صحافة الحرب التي تشكلت في منتصف القرن التاسع عشر، والتحقيقات التي كانت ترسل من القرم، ومن جنوب أفريقيا، كما ذكرت فيما سبق. هذه كلها كان لها تأثير مديد على تأليف الكتب للقراء الصغار. وما كان مختلفاً في تحقيقات منتصف القرن العشرين هو الصوت: التركيز على خبرة شهود العيان، وبرقيات الوصف، وقسوة الأحداث ووحشيتها. والقراء المعاصرون وجدوا هذه الأشكال في الروايات، كما في الصحف. وكتاب «نورمان ميلر Norman Mailer» «**العاري والميت The Naked and the Dead**» في عام ١٩٤٨، يستأثر بهذه النكهة:

«لم يستطع أحد النوم، وحين جاء الصباح انخفضت حدة الهجوم. وركبت موجة أولى من الجنود أمواج الشاطئ الصخري، واندفعت إلى البر في «أنوبوبيه»، وعلى السفينة كلها، وفي الركب كله، كان هناك معرفة أكيدة بأن بعضهم سيكون في عِداد الأموات، خلال ساعات قليلة».

قارن افتتاحية كتاب «ميلر» مع الكلمات الختامية لكتاب «فوربس»:

«كان السكون مخيماً في الأماكن الأخرى من القرية. وكانت الموسيقا الناعمة، مثل صرير الجُدجُد تملأ الصمت. وفي أسفل الطريق، قدِم عشرون أو ثلاثون من الرجال المتعبين في ملابس خشنة بالية. كان بعضهم ملطخاً ببقع الدم، ولم يكن هناك زيّ رسمي، مع مجموعة غريبة من الأسلحة. وأشعة الشمس الأفقية الطويلة للشمس تضرب وجوههم وتجعلهم يبدون متشابهين. وجوه نحيلة على طراز الرجال الأمريكيين، وعظام خدود بارزة، في تصميم راسخ».

مشى الرجال المتعبون بصورة غير منتظمة، ولكن جوني لاحظ الرشاقة المتمايلة، والأجسام المستقلة، وتناسق الذقن والأكتاف. لقد كان «راب» كذلك.

إن تدفق هذه العبارات له إيقاع رواية زمن الحرب الذي لا يخطئ: جمل بسيطة مكوّنة من فعل وفاعل ومفعول به؛ وغالباً ما تتفتت إلى أجزاء. والموت معلَّق في كل مكان، سواء أكان ذلك في توقعات موت الجنود، كما هو الحال لدى ميلر، أو في تذكر موت «راب» عند فوربس. وينبغي أن تكون مثل هذه الكتابة هي التي أثارت مراسل الصحيفة، حتى رأى أن «جوني تريمين» شبيه بتقارير الحرب من إيطاليا.

إن الحرب تحطم أجسام جنودها. وخلال تحقيقات مورو، وشيرير، وفي رواية «ميلر» نرى رجالاً جرحى أو كسيحين. إن «جوني تريمين» لا تحتوي على أي من إصابات المعركة، أو المستشفى، ولكنها تعطي في يد جوني المصابة صورة التشويه. لقد حَوّلت فوربس جراح الحرب إلى يد جوني، كما لو أنه سيمضي حياته كشخص أبتر... مثل جندي عائد من الحرب.

لقد بحث جوني عن عمل بعد الحادث، ولكنه أخفق. «كان يُخرِج يده من جيبه حيث يضعها دوماً، ويعرضها أمام الفضول المريض لرب العمل، والعاملين، ورفاق السفر، والزبائن من النساء». وأنا لا أستطيع أن أبعد عن

ذهني صورة البّحار الشاب العائد إلى داره في فيلم «أجمل أيام حياتنا»،عام ١٩٤٦، والذي وَضعت له مخالب معدنية بدلاً من يديه. هكذا كان جوني أيضاً، ففي لحظة من اللمعان المخيف، بدا له أنه حصل على يد معدنية حين سالت الفضة على راحة يده. ولكن الوضع هنا مجرد تصور لا حقيقة.

لقد كانت تلك اليد بالطبع هي اليد اليمنى لجوني. ما الذي يستطيع أن يفعله من دونها؟ لقد وجد حياة جديدة مع عائلة «لورن». وتعلّم أن يمتطي حصاناً. وراح يقرأ الكتب، لا تصفحاً بل بشغف وفي استغراق كامل بالقراءة.

«كان لدى السيد لورن مكتبة غنية. وبدا الأمر كما لو أن جوني كان شديد الجوع، ولم ير مثلها من قبل. قرأ كل شيء: أعداداً مجلدة من الأوبزرفر، والجنة الضائعة، وروبنسون كروزو - الذي قرأه للمرة الثانية، لأنه كان بين الكتب التي أحضرها له «راب» ليقرأها في السجن - وتوم جونز، ومقالات لوك حول الفهم البشري، وتاريخ خليج ماساشوستس لِــهوتشينسوت، ومقالات في الكيمياء، وكتباً في التوليد، وآداب السلوك للسيدات الصغيرات، وإلياذة بوب...».

إنه عالَم لم يكن يفكر به حين كان يعيش مع أسرة «لافامز». وقد تذكّر الآن، مع اعتراف بالفضل، كيف أن أمه ناضلت لتعلّمه القراءة والكتابة بحيث لا يبقى هذا العالَم مُغلقاً أمامه إلى الأبد. كيف جعلته يقرأ لها بينما كان يفضل أن يلعب.

«وهكذا فإنه كان يجلس ساعاتٍ في القاعة المشمسة لعائلة لورن، والكتب أمامه تمتد إلى السقف». إن جوني، شأنه شأن أي طفل، وجد نفسه من جديد في المكتبة. والإشادات الأدبية مثل هذه (مع حيوية الكتابة الاجتماعية والسياسية للرواية) يجب أن تكون قد جذبت حكّام جائزة نيوبري من أصحاب المكتبات. فالكتب التي قرأها جوني هي الكتب الأساسية في القرن الثامن عشر، والأساسية أيضاً في تاريخ أدب الأطفال. كما تعلّم جوني الكتابة باليد اليسرى.

وفيما يتعلق بي، لقد نشأتُ وأنا أكتب باليد اليمنى، شأني شأن العديد من الأطفال. وحين بلغتُ الخامسة، أخذني أبواي إلى فرع بروكلين لمكتبة

نيويورك العامة. في ذلك الوقت، كان كل ما تحتاج إليه للحصول على بطاقة المكتبة، إمكانية توقيع اسمك. وأذكر أني في ذلك اليوم من ت١/ أكتوبر، كتبتُ اسمي بالحبر، على بطاقتي المكتبية البيضاء. وقد تألمت يدي من التمرين (فهي المرة الأولى التي أكتب اسمي فيها كاملاً). ثم أخذتني أمي إلى قسم الأطفال، حيث التقطتُ أول كتاب قرأتُه بدقة، وهو كتاب «روبرت ماكلوسكي Robert McClosky» «افسح طريقاً لفراخ البط Make way for the Ducklings».

يحكي هذا الكتاب قصة عائلة «مالارد» التي كانت تبحث عن مكان تعيش فيه وتربي أطفالها. وحين وجدت مكاناً مناسباً في جزيرة على «نهر تشارلز Charles River»، في بوسطن، أعلن السيد مالارد، أنه مضطر للابتعاد مدة أسبوع. على أنه سيلتحق بزوجته وبأبنائه «فراخ البط» الذين سيفقسون في غيابه، في الحديقة العامة بعد ذلك. أما السيدة مالارد التي تربي صغارها، فقد قادتهم إلى المكان في الوقت المناسب بحسب الموعد. لقد أوقفت السير بكل معنى الكلمة، في الوقت الذي كان الشرطي يوقف سيل السيارات ليجعلها تمر مع الصغار. وبالتأكيد، كان الأب هناك في المكان والزمان المتفق عليهما.

لقد أحببتُ ذلك الكتاب. وأعتقد أن كثيرين أحبوه مثلي، لأنه حصل على ميدالية كالديكوت عام ١٩٤٢ لأفضل الكتب تصويراً[1].

حين نهض ماكلوسكي ليتسلم الجائزة، روى القصة عن أنه حين كان طالب فنون في بوسطن، كانت هناك فعلاً أسرة من البط تعيش في الحديقة العامة للمدينة. ومن وحي ملاحظاته، بدأ يرسم البط - يميناً ويساراً - إلى درجة أنه اشترى عدداً منه ورسمه وهو يسبح في حوض استحمامه.

وعلَّق ماكلوسكي على عملية الرسم بقوله: إذا رأيت فناناً يرسم حصاناً، أو أسداً، أو بطة، والخطوط تطير من ريشته أو قلمه وتحطُّ في المكان المناسب تماماً، بحيث تمس أقدام الحصان الأرض، ولا يخطئ المشاهد في

---

(1) Robert Mclosky, Make way for Ducklings (New York: Viking, 1941).

الأسد بحيث يظنه وسادة، وتظهر البطة بطة بالفعل؛ وتفكر: «لَم يفعل ذلك ببساطة وسرعة، ينبغي أن تكون موهبته قد وُلدت معه - حسناً، فكر كما تشاء في ذلك، ولكن لا تقله! فأن تكون فناناً يتطلب جهداً كبيراً، والموهبة وحدها لا تكفي». وينتهي ماكلوسكي إلى القول، «وهذا يبين أنك، مهما بذلت من جهد، فذلك ليس بالكثير، في سبيل أن تتوصل بقدر الإمكان، إلى الأشياء التي تريد رسمها. إنه شعور جيد أن تكون قادراً على أن تضع خطاً على الورق، وتعرف أنه صحيح»[1].

إنه شعور جيد أن تضع خطاً على الورق، سواء أكان ذلك صورة بطة، أو حروف اسمِكَ. لقد كان على «جوني تريمين» أن يخط حروفاً بيده اليسرى. وينضدها في المطبعة.

إن «قصة الجنس البشري» في رواية فان لوون، قصة أناس يبذلون جهداً، ويقومون بأعمال قاسية، ويكافحون. وفي النهاية، يحصلون على شعور جيد بالنجاح.

إنه شعور جيد أيضاً أن تربي أطفالك ليضعوا خطاً يصوّر بطة، كما وضعت السيدة مالارد خطاً لتعبر الطريق، خطاً مستقيماً إلى الحديقة العامة. «وكان هناك السيد مالارد بانتظارهم، كما وعدهم».

كم من الآباء يعودون إلى أسرهم كما وعدوها؟ فبالنسبة لكل من قرأ الكتاب من معاصرينا، قرّاء زمن الحرب، يبقى هذا السؤال معلقاً فوق القصة.

إن «افسح الطريق لفراخ البط» كتاب حرب: شأنه شأن «جوني تريمين»؛ ودرسه أن الأمهات يمكن أن يربين الأطفال بمفردهن، ولكن الآباء يعودون دوماً، حتى وإن غادروا بعض الوقت. ورؤيته الاجتماعية تتمثل في أنه، مهما عمَّت الفوضى في الخارج، يستطيع رجال الشرطة أن يفسحوا الطريق للأسرة، وتظل الحديقة العامة مكاناً لراحتها.

إنه شعور جيد. والإبداع الفني يأتي مع الجوائز. ويمكننا أن نتذكر، اقتباساً من الفكرة التي كتبها إ. ب. هوايت في افتتاح الكتاب: «إنه لمن

(1) Miller and Field, Caldecott Medal Books (Boston: Horn Books, 1955).

دواعي الرضا العميق أن يربح المرء جائزة في حضور الكثير من الناس» .
وكتاب «افسح طريقاً لفراخ البط» و«شبكة شارلوت» كتابان فنيان بكل معنى الكلمة، لأن شارلوت نفسها فنانة لمخيلة ساحة المزرعة. كتبت كلماتها في شبكتها، وهي تنسج العقد التي ستمنح «ويلبور» الخنزير جوائزه. و«جوني تريمين»، اضطر لأن يهجر مهنته في صياغة الفضة، ولكنه تمكّن من الوقوف في نهاية القصة، ليأخذ مكانه في المعركة.

«يستطيع الرجل أن يقف»: هذه هي الكلمات الأخيرة للكتاب. وقد رددها - في رأيي - جميع الرجال والنساء الذين وقفوا للتعليم، والفضيلة، والفن، والإصلاح الاجتماعي في العقود الأولى من القرن العشرين، حتى «ويلبور» وقف...

وحين أقرأ سيرة حياة «فان لوون»، أستطيع أن أذكر الأحرف التي خطتها شارلوت «خنزير جميل»، في برقية السيدة فان لوون: «أنت شهير»؛ كما لو أن عمل النساء يتمثل دوماً في تذكير الرجال بإنجازاتهم.

إن فان لوون، واستر فوربس، وروبرت ماكلوسكي،.. وأكثر من مائة مؤلف ومصور وقفوا حتى الآن لتسلم جوائزهم.

والكثير من كتبهم شاركت في هذا الإحساس بالإنجاز: الإحساس بأن الوقوف أو السفر، أو حتى قراءة الكتب،تعطيك شعوراً جيداً: إن تعب زمن الحرب، وتمزق العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، وحتى الخوف من العودة إلى الوطن (هل سيعرفونني؟ ما الذي أستطيع عمله بعد أن أصبتُ مرة أخرى؟ كل ذلك يقودنا إلى أماكن نشعر فيها بشعور جيد، أو برضا عميق).

إن الرجال والنساء الذين أسسوا المكتبة العامة الأمريكية، أرادوا أن يجعلوا قاعات القراءة أمكنة لمثل هذا الشعور. وبإمكان الكتب أن تنقلنا بعيداً، ولكن بإمكانها أيضاً أن تجعلنا نشعر بأننا في بيوتنا.

وفي النهاية، إن هذه الكتب تطرح أسئلة عميقة:

ما جوائز الحياة العائلية؟

ما الميداليات التي نفوز بها لمجرد أننا نعيش جيداً؟

الفصل الرابع عشر

الأســلوب والطفل

الوضوح، والبساطة، والتنظيم

خلال تاريخ أدب الأطفال، كان البنون والبنات يحصلون على تعليم للأسلوب «The style». ومنذ زمن الرومان ومن سبقهم، كان يتم التعليم القديم للسلوك الاجتماعي في إطار الأسرة، ومع العبيد. وخلال العصور الوسطى، وعصر النهضة، كانت هناك كتبُ تتناول الهندام والحديث وآداب المائدة. وهناك أيضاً اهتمامات المتطهرين بالسلوك المناسب، واهتمامات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بالمظهر المناسب، والقلق بشأن المسرحة والأداء. وخلال هذه العصور كلها جرى تعليم الأطفال طرق التصرف أمام الآخرين ومعهم.

إن الأسلوب هو الذي يحدد ما إذا كان الطفل ذكراً أم أنثى، غنياً أم فقيراً، متعلماً أم أمياً. والأسلوب بحسب قول الكونت دوبوفون الشهير (هو الرجل نفسه) ولكنه الطفل أيضاً.

إن كلمة (Style) تأتي من اللاتينية «Stylus» والتي تعني في الأصل شيئاً حاداً كان الشعراء وتلاميذ المدارس يستخدمونه ليسجلوا أحرفهم على الألواح الشمعية. والكتابة بأسلوب معين كانت تعني للكتّاب القدامى التأليف بلغة معينة، أو التعبير المناسب لموضوعات معينة. وكان هناك مستويات للأسلوب، بحسب خطورة الموضوع. وحين كان الكاتب يكتب بأسلوب فردي خاص كان ذلك يعني تكييف الكلمات للتعبير الشخصي.

إن الأسلوب يجمع معاً اليد والفكر، والتعبير والمخيلة. وفي التاريخ الباكر للّغة الإنجليزية كانت الكلمة توحي بأي شكل من أشكال السلوك الاجتماعي.

إلا أنه في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، استطاعت كلمة Style أن تعني شكلاً راقياً لهذا الأسلوب في السياق الاجتماعي.

ويبدو أن «الأسلوب» نفسه يبرز بصفته فئة تدل على الهوية من حيث الزي السائد والتربية، والفطنة وطريقة التصرف. وهي صفات تحظى بالتقدير، برزت بشكل خاص في عصر فاني بورني، وجين أوستن، وبنجامين ديسرائيلي، إنه عصر المجدّدين الاجتماعيين. وقاموس اكسفورد الإنجليزي يذكر كتاب (1797) Sense and Sensibility لجين أوستن، على أنه أول مصدر أدبي استخدم كلمة Stylish لوصف المظهر المثالي اجتماعياً، والموافق للزي السائد.

وفي الثلث الأول من القرن التاسع عشر، كانت الفتيات يحببن أن يتمتعن (بأسلوب خاص) وفي منتصف العصر الفكتوري أصبح الفتيان أيضاً يكوّنون أسلوباً خاصاً بهم. وتربية الرُّجبي التي حصل عليها توم براون من أقرانه ومعلميه، هي تربية لأسلوب معيّن في الحياة.

والأسلوب هنا يوحي بقيمة جمالية، فهو ليس علامة على الطبقة الاجتماعية أو الجنس فحسب، بل على الحساسية الفنية أيضاً.

ما الذي يعنيه أن يكون الفتى ذا أسلوب؟ وما مُثُل الأسلوب الجيد في الكتابة للأطفال، والتعبير الأدبي؟

هناك طرق عديدة لتقصي تطور الأسلوب لدى الأطفال. فالمدرسة، والملعب والبيت، ساعدت كلها بصفتها أماكن يجري فيها تعليم «الأسلوب» وتعلُّمه. وقد ركز تحليلي السابق على شكل أسلوب الأطفال في هذه المجالات. ما الذي يحدث للأسلوب وللطفولة في عصر القولبة الاجتماعية؟

لقد أنتجت أمريكا في منتصف القرن العشرين بعض أفضل كتب أطفالنا مثل ستوارت الصغير Stuart Little لـِ إ. ب هوايت، والهر في القبعة the cat in the hat للدكتور سوس، وقصص روبرت ماكلوسكي، وجورج سلدن.. وجميع هؤلاء يحاولون بطرق مختلقة فهم مكانة الطفل (صاحب الأسلوب المتميز) أو المبتكر فنياً في المجتمع.

ما مكانة أداء الأدوار في النمو الاجتماعي؟ كيف يمكن للطفل أن ينمو بصفته فرداً ويخدم منظمة؟ ما مخاطر التفرد وعدم التطابق أو القولبة؟.. إن أسئلة كهذه، عرفها المؤرخون منذ عقود وشكّلت الثقافة والسياسات في أمريكا، في منتصف القرن العشرين.

- ما الإجابات عنها بالنسبة لكتّاب الأطفال؟

تعيدنا بعض هذه الإجابات إلى الوراء – إلى الأشكال الأدبية الباكرة، وبعضها الآخر يلفت نظرنا، لا إلى الفتى صاحب الأسلوب، بل إلى الفتى المخيف.. لقد ملأت البشاعة، والقذارة، والسلوك الرديء كتب الأطفال منذ بدايتها. وامتلكت أمثلة عديدة منها القدرة على البقاء مثل الألماني «سترويل بيتر Struwel Peter » أو «بيتر المهزوز» وهو فتى غير نظيف، شعرة مشعث بدون اغتسال، وأظافره طويلة على هيئة المجسات، وتصوير هذه القصة منذ طباعتها الألمانية الأولى عام ١٨٤٥، حتى الطبعات الإنجليزية والأمريكية في القرنين التاسع عشر والعشرين، يظهره نصف صبي سيء، ونصف وحش.

إن تقليد «سترويل بيتر» أثار سلسلة من الأشكال الأدبية والفنية، وقصصاً عن فتيان صغار أدت خيباتهم إلى تشويه مظهرهم الجسدي، وأشهرهم بالتأكيد «بينوكيو»[1].

(1) The Adventures of Pinocchio, ed. And trans. Nicolas J. perella (Unigversity of California Press, 1986).



صورة (١٨): ستروويل بيتر

لقد ظهر بينوكيو أول ما ظهر في إسهام «كارلو كولودي Carlo Collodi» في صحيفة الأطفال في إيطاليا بين ١٨٨١ و ١٨٨٣. وجُمعت هذه القصص عام ١٨٨٣ تحت عنوان «مغامرات بينوكيو». و«مغامرات بينوكيو» يمثل أشياء كثيرة، ولكنه قبل كل شيء قصة تحوّل: تحوّل دمية إلى صبي حقيقي، وهو قصة حول شيء مصطنع يقلّد فن الحياة. وتتضمن الرواية الكثير من المسرحة، وفيها أساليب للحياة واضحة في كل مكان.

في بداية الرواية، يبيع بينوكيو كتابه في التهجئة ليحصل على قبول في مسرح عرائس. وفي لحظة جديرة «باعترافات» القديس أوغسطين، يتخلى عن التعليم في سبيل المسرح. «فأوغسطين الصغير كان شغوفاً بالمسرح. وقد اعترف بذلك بقوله: كم من مرة كذبت على مؤدبي، ومعلمي، وأبويّ، وخيبت ظنهم لأني أردتُ أن أشارك في لعبة، أو أشاهد مشهداً لا معنى له، أو أخلّد ما رأيته على المسرح».

لقد أصبح بينوكيو جزءاً من المشهد، واعترفت به دمى المسرح على أنه أخوها. وفي الرواية، كما في فيلم والت ديزني الشهير عام ١٩٤٥ - ينظر إلى هذا المشهد بصفته نقداً لاذعاً للمسرحة نفسها.

يتنقل بينوكيو خلال مغامراته بين البيت والتوحّش، من الترحيب بالوجوه الأليفة، إلى خاطفيه جماعة المسرح. وحتى تحوّل بينوكيو اللاحق إلى حمار، يُعدّ نوعاً من التحوّل المسرحي. لنتذكر القديس أوغسطين من جديد «إن مشهد المسرح كان يبهرني» هكذا كان الحال مع بينوكيو.

فقد خطفه مدير المسرح، وورّطه، وأدخل على قلبه السرور، وحين ظهر في النهاية على المنصة كحمار، جذب لباسه وسلوكه الجمهور الذي علّق على ذلك «قيل لنا إنه حمار يسلبك قلبك ويأخذه بعيداً».

يبقى هناك شيء غير واضح بين الأداء والإدعاء في أدب الأطفال. ومن الضروري أن يجري غالباً ضبط سلوك الطفل، على ألا يتحول إلى تكلّف.

إن فيلم بينوكيو لديزني يظهر هذا القلق بشكل واضح: وهو في الواقع رسم متحرك يمثل درساً لما يعنيه أن يعيش المرء دون خيوط. فالثعلب يغني بصوت منخفض وهو يغوي الدمية ليبعدها عن المدرسة «حياة الممثل هي الحياة بالنسبة لي» و«شعرك منفوخ مثل البومبادور».. إن أسلوباً كهذا هو الشعار الأمثل للإدعاء. ويلاحظ قاموس أكسفورد الإنجليزي. إن كلمة «بومبادور» لا تستخدم للرجل إلا في الولايات المتحدة. وخلال منتصف القرن العشرين كانت مرتبطة بزي معين، لباس للمسرح يوحي بأوضاع معينة. (لنلاحظ على سبيل المثال هذا الاقتباس من الروائي ويليام غاديس ١٩٥٥! شعره أسود لماع بومبادور، يلبسه كأنه قبعة».

وفي الفيلم، نرى أن ستر ومبولي، محرك الدمى، ليس مجرد وحش قاس، بل مدير للمسرح من جهنم. وجزيرة الفتيان الضائعين مملوءة بالألعاب والتمثيل. وتحوُّل بينوكيو إلى حمار يعطي نكهة تغيير الزي.

«إنه فتى حقيقي». إن الفتى الحقيقي ليس من خلق المسرح، بل من عمل الرسوم المتحركة، وهي قصة مضادة للمسرح: قصة تُقدِّم الأداء على أنه مغرٍ، وخطير، ومخادع، وشرير.

وفي أمريكا، منتصف القرن العشرين، مثَّلت السينما قضية أساسية في التنشئة الاجتماعية للأطفال.

كيف تكون لك هوية فردية دون أن تؤدي دوراً؟

- كيف يكون لك أسلوب دون أن تفقد جوهرك؟

هناك عملان أمريكيان رئيسيان في أدب الأطفال يجيبان عن هذه الأسئلة بأساليب مختلفة: كتاب **ستوارت الصغير** (١٩٤٥) لــ إ. ب. هوايت، **والهر في القبعة** (١٩٥٧) للدكتور سوس. وكلاهما يعرض أشخاصاً رئيسيين يتمتعون بأسلوب متميز، ويتحدّون توقعات الحياة العائلية للطبقة المتوسطة. ففي الوقت الذي يكون فيه ستوارت دوماً نموذجاً للطقوس الاجتماعية المفصلة بدقة، والكلام الموزون، فإن الهر يمثل شكلاً محوَّراً ساخراً في اللباس والحديث.

يظهر ستوارت بصفته سيد المنزل، ويخرج الهر بصفته سيداً لمسرح الشارع، ولكن كليهما شكّلا مثلاً لمخيلة الأطفال: وطرقاً للحكم بين الرغبة في تجاوز الحدود والحاجة إلى إيجاد بيت[١].

وقبل النظر في «ستوارت الصغير» سأتحول إلى عمل آخر لـِ إ. ب. هوايت، كان له أثر مديد في القراء الصغار، لا يقل عن أثر أي من قصصه، وهو «عناصر الأسلوب The elements of style» وقد وضع هذا الكتيب في الأصل ويليام سترانك جونيور قبل الحرب العالمية الأولى، وراجعه هوايت لإعادة طبعه عام 1957. وكتابُ عناصر الأسلوب هذا كتاب مدرسي في التعبير الإنجليزي، ولكنه دليل للحياة أيضاً، والنصيحة التي يقدمها في وضع الكلمة أو العبارة بمجملها هي نصيحة للحياة في العالم، ومثُل الأسلوب التي

---

(1) E. B. White, Stuart Little (New York: Harper, 1945); Dr. Seuss [Theodor Seuss Geisel], the cat in the Hat (New York: Random House, 1957).

ينصح بها نراها مجسدة في رواية هوايت: ستوارت الصغير. إن كتاب «عناصر الأسلوب» مثله مثل العديد من كتب الحديث والكتابة، يبدأ بأساسيات مثل النحو والتنقيط، وتعلم الاستخدام الصحيح للفاصلة، وضرورة تجنب اللهجات المحلية والعامية.. هذه هي عناصر الكتابة، ولكنها أيضاً عناصر الحياة. «الكتابة القوية كتابة دقيقة» «اجعل كل كلمة تتكلم» . إن ملاحظات من هذا القبيل تذكرنا باللورد شسترفيلد الذي نصح ابنه كما يلي «على المرء أن يكون دقيقاً إلى أبعد الحدود، وواضحاً، وصريحاً في كل ما يقوله وإلا فإنه يُتعب الآخرين ويحيُّرهم، بدلاً من تسليتهم وإبلاغهم بما يريد»(١).

إن الكتابة والحديث فنون اجتماعية، والأسلوب يكشف عن الطبع الداخلي للمرء، ويلاحظ هوايت: «كل كاتب يكشف عن أشياء من نفسه، وعاداته، وقدراته، وميوله، بالطريقة التي يستخدم بها اللغة. والأسلوب هو النفس التي تهرب إلى العلن».

ونفوس الأطفال غالباً ما تهرب إلى العلن من دون تنظيم أو قواعد.

إن صوت هوايت يبرز بوضوح كما لو كان صوت الأب أو المعلم. «كثيراً ما يفترض الكتّاب الناشئون إن الأسلوب زينة لطعام النثر، صلصة تجعل الطبق الباهت الطعم مقبولاً أو شهياً. والحقيقة أن الأسلوب لا يملك هوية مستقلة من هذا القبيل، وعلى المبتدئ أن يبدأ بالابتعاد نهائياً عن كل الصيغ التي يُعتقد عموماً بأنها تدل على الأسلوب: كل أشكال التكلّف، والاحتيال، والبهرجة. والمقاربة السليمة للأسلوب تتسم بالوضوح، والبساطة، والتنظيم. ويبدو لي هنا أن درس المتطهرين هو درس أيضاً لطباعة الكتب. وتبقى جماليات هوايت، مدحاً أمريكياً قديماً للبساطة. يقول رايت: بالطبع، ضع نفسك في الخلفية، دون زيادة أو إطالة. تلك هي وصايا عناوينه الفرعية أيضاً؛ وكل منها يعيدنا إلى الوراء، إلى الدروس الحية بدءاً من «الكتاب الأولي لنيوانجلند» إلى «نساء صغيرات».

---

(1) Quoted in Jack Zipes, Lissa Ppual, Lynn Vallone, Peter Hunt, and Gillian A very, eds., the Norton Anthology of Children's Literature: The Traditions in English (new York: Norton, 2005).

على النفس ألا تتدخل! إن لفت الانتباه المسرحي بالغ السوء، سواء أكان ذلك على شكل قفز «بينوكيو»، أو سَيْر آن شيرلي على حافة السطح. ويتابع هوايت: «تجنب التعقيد، والإدعاء، والخجل، وحدّة الذكاء.... فاللسان الانجلوسكسوني أكثر حيوية من اللاتيني، لذلك استخدم كلمات انجلو سكسونية (وهذه وصية وضعت منذ أن انتقد «ألكساندر جيل» مُعلِّم «ميلتون» الإكثار من استخدام الكلمات اللاتينية الحديثة النشأة في القرن السابع عشر).

وما يطالب به هوايت هو الانتماء اللغوي والاجتماعي. وعلى غرار اللورد شسترفيلد والدكتور أرنولد في مدرسة الرُّجبي، والعديدين من كتّاب أدب الأطفال، يبرز هوايت في هذه الصفحات معلِّماً للأسلوب المباشر، وفنون الهوية الإنجليزية. وفي وسط هذه النصيحة، تماماً كما يفعل جون لوك في «بعض الأفكار حول التربية»، يقدم هوايت لمحات رائعة مثل «إن التشويش ليس مجرد تعكير للنثر، بل إنه هَدْم للحياة أيضاً، ولِلأمل: «إنه موت على الطريق العام بسبب إشارات مرور غير واضحة، تحطيم علاقة بين حبيبين بسبب عبارة خاطئة في رسالة نوايا حسنة، قلق لمسافر ينتظر من يستقبله في محطة سكة الحديد، ولم يجد من ينتظره بسبب برقية غير دقيقة.. لنفكر في المآسي التي تعود في الأصل إلى الغموض»، وفي هذه النصيحة تكمن نظرية، لا للكتابة الجيدة فحسب بل للأدب نفسه، لأن الأدب هو الذي يكمن في الغموض. وسوء القراءة، وسوء فهم الإشارات والرموز في وجودنا اليومي، يولِّد الدراما والعقدة في الرواية.

«حاولْ أن تجعل الأشياء قويمة» ولكن «حاول أيضاً، بقدر ما تستطيع ألا تجعل الأشياء تضل الطريق الصحيح، فالطريق العام مصيدة للموت، والكلمات التي نكتبها ونقولها، تهرب إلى العلن، آخذة معها أنفسنا التي لا نستطيع ضبطها».

هنا يكمن جوهر «**ستيوارت الصغير Stuart Little**» لهوايت، الرواية التي تبحث عن وضوح الرؤية في الحياة المشوَّشة[١].

(١) المصدر السابق نفسه.

يعيش ستوارت بصفته مسافراً صغيراً، في حذر دائم من تحطيم أشكال من الحياة والحب. وهو من بداية حياته، من بداية نشأته مخلوق للأسلوب، يمضي نهاره فيه: حتى أنه حمله منذ ولادته. فحين كان عمره عدة أيام «كان يلبس قبعة رمادية ويحمل عصا صغيرة». وصورته على الصفحة الأولى من الكتاب تظهر نموذجاً للبساطة المثالية حوالي عام ١٩٤٥، ما عدا ذلك الذيل الذي يتدلى من خلف سترته الأنيقة مثل إشارة استفهام.

تتلخص مغامرات ستوارت في الطقوس الاجتماعية والانضباط. كيف يغتسل بعد سقوطه من مصرف للمياه؟ كيف يحافظ على نظافته ويدخل في شكل فأر؟ والفصول الأولى تقرأ بصفتها مجازاً في كيفية حفظ الصحة، أو ربما بصفتها رد فعل على عالم «ستروبل بيتر». فحياة الطبقة المتوسطة المدينية حياة طقوس اجتماعية: إنها نمط من تحويل التهديدات والتحديات إلى سلوك منضبط. وإذا كانت سفينة روبنسون كروزو قد تحطمت، فإن يخت ستوارت نموذجي. وسباق القوارب الشراعية الذي يخوضه يتبع تقاليد المغامرة الروبنسونية، إلا أنه يحوّلها إلى مقياس مصغر في الحديقة المركزية العامة، وقاربه الصغير «واسب wasp» يسير رويداً رويداً بمحاذاة القارب «ليليان» الذي يملكه صبي سمين متجهم الوجه في الثانية عشرة من عمره. وسرعان ما نرى أنفسنا في عالم كتب الفتيان مرة أخرى: المغامرة مروية بالزمن الحاضر، والقوائم المتعلقة بالقوارب والملاحة تامة، والمياه المترقرقة تصبح أمواجاً عملاقة، وكيس الورق يصبح شبكة ضخمة وشراعاً وسارية.. الخ.

وحين يفوز ستوارت في النهاية، ويتغلب على الطقس الرديء في الحديقة العامة، وعلى الأجسام الطافية على سطح البحيرة، وخداع صاحب القارب «ليليان» يقفز إلى الشط. أما القارب الآخر «فقد انحرف انحرافاً جامحاً متطرفاً وزاغ فوق سطح البحيرة» في حين أن إبحار «واسب» قارب ستوارت كان مستقيماً، مع ستوارت وراء الدفة. لاحظ اللغة هنا: ولاسيما التناقض بين جامح متطرف، وضبط صحيح مستقيم؛ ولاحظ أيضاً أن السباق هنا ليس سباقاً بين بحّارين، بل بين شكلين من المخيلة وشكلين من الأسلوب «حاول أن تجعل الأشياء مستقيمة » وهذا ما فعله ستوارت، وبعمله هذا، تعلّم عناصر الأسلوب.

بعد ذلك وقع في غرام الطائر «مارغالو» «يا لتحطم القلب هنا»! وبعد أن استطاع توفير العربة الصغيرة ذات الزر الذي يجعلها غير مرئية، وسقوطها، استطاع تجنب الموت على الطرقات العامة بفاصل ضئيل (مثل الشَّعَرة)، بفضل دِقَّته.

لقد أصبح ستوارت مُعلِّماً. فخلال سياقته في ولاية نيويورك صادف رجلاً حزيناً جالساً في منعطف. كان الرجل المفتش المسؤول عن المدارس، وسبب حزنه أنه لم يجد مُعلِّماً بديلاً خلال ذلك اليوم. فتطوّع ستوارت للعمل، وغيّر ملابسه، فارتدى سترة بلون «الملح والفلفل»، وبنطالاً مخططاً وربطة عنق، ووضع نظارات على عينيه.

سأله المفتش «أتظن أنك تستطيع ضبط النظام؟» فأجاب ستوارت «أستطيع بالطبع»، «وسأجعل العمل ممتعاً، حينئذ سيتم الانضباط من تلقاء نفسه».

ويكتب هوايت بهذا الصدد «حين تَقَدّم ستوارت التمعت عيون الجميع حماسة لرؤية معلّم بهذا الصغر والجمال وحسن الهندام».

يعترف هوايت بأن موضوع الدرس يجب إعطاؤه المكان الثاني بعد الغرض الاجتماعي. والحقيقة أن درس ستوارت يطبق نصيحة هوايت، معاصِرُ «بنجامين سبوك» المرشد الشهير في تنشئة الأطفال. فكتاب سبوك «العناية بالأطفال» الذي طبع للمرة الأولى عام ١٩٤٦، يتضمن فصلاً بعنوان «هدف المدرسة»، وهو يفتتح بعبارات قريبة لما قاله ستوارت «إن الدرس الأول للمدرسة يتمثل في تعليم الطفل كيف يتكيّف مع العالم. والموضوعات المختلفة ليست إلا وسائل لبلوغ هذا الهدف.. إنك تتعلم حين تكون الأشياء ذات معنى لك. وإحدى وظائف المدرسة جعل المعلومات واقعية، ذات أهمية للطفل بحيث أنه يرغب في تعلُّمها وتذكرها».

يقول ستوارت «اجعل العمل ممتعاً، وسيتم الانضباط من تلقاء نفسه». ويتساءل: «ما أهمية الدروس الكئيبة المبنية على الحفظ والعقل؟» يجيب هنري راك مبير «شعاع من نور الشمس في نهاية ما بعد الظهر، نوطة موسيقية، رائحة عنق طفل صغير إذا أبقته أمه نظيفاً». يقول ستوارت: «صحيح: ولكنك نسيت شيئاً واحداً. قولي يا ماري بنديكس.. ماذا نَسِي هنري

راك ميير؟» تجيب الفتاة «نسي المثلجات التي تعلوها صلصة الشوكولاته» يعلق ستوارت: «المثلجات ضرورية» إن العمل المدرسي يكمن في توكيد وقائع، أو تبني أيديولوجية. إنه يكمن في شاعرية الحياة اليومية. وما يهم هو إيجاد ذلك الشعاع من نور الشمس، تلك القطعة الصغيرة من السمو في الأيام العادية. فللخبرة موسيقاها، ولذكريات الحياة العادية جمالها، ومعرفة من هذا القبيل تتجاوز ما يجري فحصه في الامتحانات.

هل يستطيع ستوارت نفسه وضع هذه الدروس موضع التطبيق؟ في الجزء الثاني من رحلته، حين يتوقف عند تقاطع طرق، يجد نفسه منجذباً إلى فتاة صغيرة بحجمه. فيحاول أن ينظم موعداً صغيراً معها: هنا ساحة النزهة، والقارب، والأزهار.. كل شيء حسن الترتيب، لا يفضي إلى شيء لأن أحدهم قد عَطَّل قاربه: فالوسادة مفقودة، والمقعد الخلفي غير موجود، والخياطات مشققة. وكل شيء في فوضى، وهو يبدو كقارب خشبي محطم بعد أن أنهى فتيان كبار لعبهم به.

والآن تجتمع في ذهنه خيوط كثيرة، لا تذكره بسيطرته على القارب في الحديقة المركزية فحسب، بل بتاريخ القوارب كله. «إن روحي قارب مسحور» كما كتب شيللي في قصيدة، أعاد طباعته كينيث جراهام في «كتاب كامبردج لشعر الأطفال»، وبحيوانات جراهام الضائعة في القوارب، وكلّها يوحي بالفراغ والمتعة.

إن تحطم السفينة يهدد في كل مكان، وما يُظهر تحطم سفينة كهذه من روبنسون كروزو إلى جزيرة الكنز، ومن الريح في الصفصاف إلى ستوارت الصغير، هو أن المرء يجب أن يتوقع فشلاً في الأسلوب. هنا في لحظة التحدي الكبيرة هذه، يخفق ستوارت ويسيطر عليه الانفعال، فينام في المطر، وحيداً «مع أحلامه المنكسرة وقاربه المعطّل».

وبهذا الصدد يكتب هوايت في «عناصر الأسلوب»: «إن اللغة في تغير متواصل» ويتابع:

«إنها جدول حيّ، يتحوّل ويتغيّر، ويستقبل قوة جديدة من ألوف الروافد، ويفقد أشكالاً قديمة في المياه الخلفية للزمن، والقول المتمثل في أن

الكاتب الجديد لا يسبح في التيار الرئيس لهذا الجدل الهائج، قول أحمق في الحقيقة. وليس ذلك ما أقصد بهذه الملاحظات، وإنما أقصد أن المبتدئ يضلّ على جانب المحافظة، أي على جانب الاستخدام الشائع. ليس هناك من كلمة محرّمة أو لهجة ممنوعة. هناك حظ أوفر لتحسين العمل، إذا كان الكاتب يتابع بحزم، ويشق جدول الإنجليزية بهدوء من دون تردد». وهكذا يتابع ستوارت رحلته وغزواته داخل الجو المضطرب سواء جعلته يرسو على قارب نفايات، أو قارب معطّل، وربما كانت تعلِّمه أن يهيم على جانب الطريق المُعبّد، والمتفق عليه، مع شيء مع الشِّعر في الحياة اليومية.

في نهاية الرحلة، صادق ستوارت مراقباً لخطوط الهاتف. وحين ذكر ستوارت أن رحلته مستمرة وستأخذه شمالاً، عقّب المراقب: «حين كنت أراقب خطاً مقطوعاً للهاتف في الشمال، شاهدت أماكن رائعة.. لقد قادني عملي إلى غابات أنيقة في ليالي الشتاء، حيث يمكث الثلج عميقاً رخواً، وهو مكان مثالي لكرنفال الأرانب. جلست بهدوء على السطوح المخصصة للبضائع، لدى تقاطع خطوط سكة الحديد في الشمال، في الساعات الدافئة، ومع الروائح الدافئة. وأنا أعرف بحيرات عذبة في الشمال، لا يعكرها إلا الأسماك، والصقور، وشركة الهاتف بالطبع، فهي تذهب حيث يقودها أنفها. إنني أعرف كل هذه الأماكن جيداً، ولكنها بعيدة من هنا، لا تنسى ذلك، والمرء الذي يبحث عن شيء ما لا يسافر بسرعة كبيرة».

إن كل المعلمين، وكلّ الآباء، هم عمّال هاتف. ونحن نضع خطوط التواصل، ونتأكد من أن الأصوات تتدفق عبرها، كما نشهد على وضع تلك الرسالة للمخيلة. وأقول في النهاية إن ستوارت الصغير وعناصر الأسلوب ينقلاننا إلى مكان متخيل للجمال: سمو كسمو المتطهرين، مكان للبساطة الطبيعية التي تسير على الخطوط المستقيمة للغة الإنجليزية المؤثرة. إن درس الرواية، شأنه شأن درس الكتاب المدرسي، موجّه إلى المخيلة المنظمة، طريق لتعلُّم كيف يشكل المرء نفسه وخبراتها في الاستخدام المؤسس المنظم. وبهذا المعنى يمكننا مقارنة خاتمة الرواية بخاتمة «الريح في الصفصاف». فهناك يعود تود إلى بيته، وإلى القاعة، ويرئس عشاء منظماً بدقة بحسب

المواضعات الاجتماعية. ويرينا هوايت، كما لو كان يرد على صورة جراهام، أين تقع خطوط الحياة المتفق عليها، وما إذا كانت معلقة على خطوط الهاتف أو مكتوبة على الورق.

لقد ظهر «ستوارت الصغير» عام ١٩٤٥، وتمَّت مراجعة هوايت لـِ «عناصر الأسلوب» عام ١٩٥٩. ولكن كليهما ينظر إلى الخلف، إلى رؤية أمريكا الريفية ما قبل الحرب.

لقد وصفتُ مُثُل «عناصر الأسلوب» بأنها من نوع مُثُل المتطهرين. وأنا أعتقد أن في «ستوارت الصغير» خطاً متطهراً عميقاً. لأن البطل يسافر بعيداً عن ضوضاء المدينة... يعود إلى قلب أمريكا القديمة.. إلى أعلى ولاية نيويورك، والمدن الصغيرة، والأنهار التي أوحت لواشنطن ايرفنغ، وجيمس فينيمور كوبر. إنها عودة إلى طفولة أمريكا نفسها. وإذا كان عمل هوايت (وكذلك شبكة شارلوت) يقف بصفته كلاسيكياً في مجال أدب الأطفال، فربما كان ذلك لأنه يجعل جميع قرائه يحنّون إلى طفولة قومية جماعية.

إن هذا الحنين يملأ الرؤى الاجتماعية والثقافية لأمريكا بعد الحرب العالمية الثانية. ومن المعروف أن أمريكا خرجت من الحرب منتصرة عسكرياً، ولكنها غير آمنة ثقافياً.

في هذا العالم القلِق، رقص **(الهر في القبعة)**. لم يعمل ما أراد له آخرون أن يعمل، فالمقاومة خياره الباطني. وكونه فناناً في الأداء في عصر جماعة التنظيم و«رجل التنظيم The Organization Man»[١]، جعل الهر يقوم بتجسيد الجانب المخالف في ثقافة الخمسينيات من القرن العشرين - الروح التي أثارت انتقادات «ليسلي فيلدر Leslie fielder»[٢]، وشِعر آلان جنسبرغ، وأغاني الفيس بريسلي. (فقد ظهر كتاب الدكتور سوس، وقصيدة جنسبرغ، نعيق Howl وأغاني الفيس بريسلي، ظهرت كلها خلال الفترة القصيرة من ١٩٥٥ إلى ١٩٥٧). وعناوينها تشير إلى معانيها فـ «نعيق» لجنسبرغ تشير

---

(1) William H. Whyte, The Organization Man (New York: Doubleday, 1956).
(2) Leslie Fiedler, "Come Back to the Raft Ag in, Huck Honey!", Partisan Review, June 1948.

إلى الحطام المجنون، وأغنية «أيها الكلب الحقير لبريسلي تشير إلى الكلب الذي لم يصطد أرنباً على الإطلاق»، وكتاب «الهر في القبعة يشير إلى هر سوس الذي يأخذ الأشياء وينفذها بطرق مبدعة ولكنها خطرة». وحين يسقط كل شيء على الأرض، يُحضِر الهر مساعدَيه، الأول، والثاني، ولكن ليحدثوا قدراً أكبر من التحطيم الممتع. هذه الأعمال يسيطر عليها منظور سلبي، وخيبة كبرى.

هذه البدايات الأدبية والفنية أرغمت القراء والمستمعين على أن يروا الأشياء بطرق جديدة.

يمثِّل الهر في القبعة أشياء عديدة. وقد لاحظ النقّاد طويلاً طبيعته المدمِّرة، ففي مقالة بديعة، في نيويوركر عام ٢٠٠٢، نظر «لويس ميناند Louis Menand» إلى الكتاب بصفته من «إبداع الحرب الباردة»، ورأى فيه انعكاساً لسياسات الخمسينيات، وكتبها المطبوعة، وتربية مدارسها العامة. والكتاب كما جاء في مقال «حوّل طبيعة التعليم الابتدائي، وكتب الأطفال»[1]. لقد أظهر كيف تستطيع مفردات محدودة أن تولّد لا نهاية من الألعاب اللفظية تقريباً، وكيف تستطيع القصص المصورة أن تكون أبلغ تأثيراً من الكتب الأولية والمدرسية في تعليم القراءة .

لقد أظهر أيضاً كيف يكون كتاب الأطفال، قصة يستطيع المؤلف فيها أن يحتال علينا حتى الإدهاش انطلاقاً من مجموعة محدودة من الكلمات والأشياء.

ولكن ما يملكه «الهر في القبعة» إضافة إلى هذه الصفات، والسياقات جميعها، هو الأسلوب. إنه يرتدي على غرار العديد من مخلوقات سوس، أشكالاً متطرفة من اللباس اليومي: ربطة العنق الثابتة، والقبعة المدببة، وزي واسع كأزياء السيرك، وهو يحاول دوماً لفت الانتباه ويصرخ: «أنظروا إليّ، أنظروا إليّ» ويلوِّن عالمَ الأطفال أحادي اللون. إنه يقدّم الصبيان والبنات في الصور باللونين الأبيض والأسود، ما عدا الشريطة الحمراء للبنات، والرسوم

---

(1) Louis Menand, "Cat People: What Dr. Seuss Really Taught US", The New Yorker, December 23-30, 2002.

التخطيطية للألعاب. وهناك في الخارج منزل أحمر، وشجرة زرقاء. فالهر يجلب اللون إلى عالم الأشياء.

وفي «**عودة الهر في القبعة**» يمثل اللون مشكلة، فالبقعة الحمراء في حوض الاستحمام التي تركها حمّام الهر، تزعج البيت كله. وكل الهررة الصغار التي تسمى بحسب حروف الهجاء، لم تستطع إزالتها ـــ حتى جاءت أكثرهن نظافة، مسلّحة بالسلاح السرّي، وعملت: بوم، فزالت البقعة كلياً.

من الممكن أن ننظر إلى القصة بصفتها مجازاً سياسياً. ولكنها يمكن أن تكون أيضاً قصة حول التلوين. قارن هذه القصة بقصة «سوس» «بارتولوميو Bartholomew and the Oeblec» ففي عالم المملكة الأبيض والأسود، يرغب الملك في أن يرى حدوث شيء جديد. وما حصل عليه لم يكن سوى رواسب خضراء لزجة مثل الخرطوم تقذف الدخان وتغطي الجميع.

وكتابه «**البيض الأخضر ولحم الخنزير Green eggs and ham**»، يأخذ فكرته الرئيسية من عنوانه ويتساءل لماذا تكون بعض الألوان جاذبة للشهية دون غيرها؟

وفي كتاب «**سمكة، اثنتان، سمكة حمراء، سمكة زرقاء، one fish، Two fish، Red fish، blue fish** » ينتظم العالم بحسب الأرقام والألوان[١] والحقيقة أن الأثر الهائل للكتب التي كتبها سوس للأطفال في صناعة كتب الأطفال بصورة عامة، لا تكمن في استخدام التصوير فحسب، بل في موضوع اللون. ذلك أن سوس يظهر كيف أن بعض الاختلاف في اللون يمكن أن يحدث أثراً انفعالياً، وكيف أن الألوان المحببة لدينا يجري تشكيلها اجتماعياً، وكيف أننا حين نحوّل عنصراً عادياً إلى عنصر غير مألوف، يمكن أن نجعله غريباً أو شاذاً، أو شعرياً، كما يبدو لي، في أحسن حالاته. فسوس يتحدث مباشرة إلى أعلى التقاليد في الكتابة الملوّنة، التي نراها لدى جراهام، وبورنت، وكبلنغ، وباري. لكنه بدلاً من استخدام كلمات ملوّنة، وبدلاً من الاستثمار في لغة غنية مأخوذة من الرومانسيين، وشكسبير والفيكتوريين،

---

(1) Bartholomew and the Oobleck (New York: Random House, 1949).

يحدّد سوس المفردات، ويجعل كل كتاب مقالة في صبغة واحدة. وما تُعلِّمه كتبه في رأيي، هو أن الطفل يمكن أن تكون له حياة ملوّنة، وأن الأسلوب شيء نضعه أو ندعوه إلى البيت، وأنه في غياب الأم، يمكننا جميعاً أن نمثِّل اللون الوردي بقدر الإمكان.

إن كتب سوس تشترك مع كتب عديدة أخرى من الخمسينيات وبداية الستينيات من القرن العشرين، في الدفاع عن العنصر الجمالي وسط الحياة اليومية.

ففي كتاب روبرت ماكلوسكي «**بيرت دو، رجل الماء العميق Burt dow deep water man (1963)**» ، على سبيل المثال، يذهب بيرت في أحد الأيام، إلى الصيد، وتداهمه عاصفة فيعلق فيها، وفي حيلة غريبة، يلجأ إلى بطن حوت. ولكنه لا يستطيع أن يخرج حين تنتهي العاصفة. ثم يتذكر أن لديه علباً من الدهان في قاربه، فيرشّها بصورة فنية داخل بطن الحوت، وحينئذ يقذفه الحوت خارجاً، ولكن بيرت يرى خلال العملية شيئاً آخر (ونراه نحن معه). إنه قلب الفن التجريدي لما بعد الحرب، والرشّ الذي قام به بورت، بالألوان الحية في الكتاب، بدا للعالم كله مثل جاكسون بوللوك، وحين خطا بورت إلى الوراء ليتأمل عمله اليدوي، قيل لنا «إنه رأى نفسه في الدهان»(١).

كم من الأطفال رأوا أنفسهم في الدهان. كيف يستطيع أطفال «التفجر السكاني» الآن و «ورجال التنظيم» في عقد هوايت Whyte» أن يعبروا عن فرديتهم، وأن يجدوا أسلوباً؟ إن سوس وماكلوسكي يوجهان هذا السؤال، كما فعل جورج سلدن George selden في كتابه «كركيت في تايمس سكوير٢ (عام ١٩٦٠)(٢).

إن (شيتركريكيت chester cricket» الصغير يجد نفسه خطأً بعيداً عن بيته في كونكتيكوت، بعد أن جاء إلى المدينة في نزهة مع أناس نيويوركيين.

يصادف شيستر دخلاء في محطة القطار: هر وفأر، فيأخذانه في جولة داخل المدينة. ويجعلانه يقيم في نزُل جديد تديره عائلة ايطالية مهاجرة.

---

(1) Robert McClosky, Burt Dow, Deep-Water Man, (New York: Viking, 1963).
(2) George Selden, The Cricket in Times Square (new York: Yearling, 1960).

وسرعان ما بدأ الكل يسمع كريكيت وهو يعزف موسيقى، ليست مجرد زقزقات، بل نسخاً من الموضوعات الكلاسيكية التي تعزف في الإذاعة. سمع به معلم الموسيقا السيد سميدلي Smedly» فزار النزل الجديد الذي يديره رجل يسمى بيلليني Bellini. ثم كتب رسالة إلى نيويورك تايمس، جعلت شيستر شخصية موسيقية ذائعة الصيت. ولكن حياة الأداء هذه لم تجلب لشيستر إلا القليل من الفرح، لذلك قرر أن يقدم للمدينة حفلاً موسيقياً أخيراً سمعه كل سكان تايمس سكوير، وعاد إلى بلده في النهاية.

هذه أيضاً قصة حول التعبير عن الذات. ولكننا نرى هنا حساً اجتماعياً خاصاً. فالمدينة هنا ليست مكاناً للضياع أو الاحتقان الاجتماعي (كما كانت في ستوارت الصغير)، بل مركزاً فنياً. وهي تقيم حفلاً كبيراً لأحد العازفين. ويكتشف شستر فيها الجوانب المضيئة والمظلمة للحياة المسرحية. ويبدو أنه متحرر من الخيوط مثل بينوكيو ولكنه خلافاً للدمية، يعرف متى يقول وداعاً، وينزل عن المسرح، ويعود إلى حياة الريف. فالأسلوب والأداء يمثلان للطفل أشياء عظيمة في هذه الكتب، ولكنهما يجب أن يخضعا للتنظيم. يجب أن نعرف متى نغني، ومتى نتوقف! متى نصطاد السمك لكسب العيش، ومتى نرسم وندهن.

إن شَعر سترويل بيتر وأظافره كانت تنمو إلى مالا نهاية، وأنف بينوكيو كان يطول مع كل كذبة يكذبها، وفي منتصف القرن العشرين تحدث أدب الأطفال عن الحاجة إلى التعبير في وجه التوقعات الاجتماعية. كما برزت الفردية، لا المطلقة أو غير المقيدة، بل المنضبطة دوماً. فنحن نرحب بالهر في بيتنا، ولكن علينا أن نقوم بالتنظيف، ونذهب إلى الغداء في الوقت المحدد. ربما كان بيرت دو يجد نفسه في الدهان، ولكن قاعة عرضه تقع في باطن الحيوان، لا على جدران منزله.

إن كتب ماكلوسكي تلقي الضوء على الطرق التي يتشكل بها الأسلوب وينضبط في جو الأسرة المُحِبّة. و«افسح طريقاً لفراخ البط» يشكل مُثُل الحياة العائلية بصفتها قضايا الخيار الفني: أين يوجد المكان الأفضل للعيش؟ (ويبدو

لي أن فكرة اختيار مكان مناسب للسكن والعيش، برزت بوضوح في أمريكا منتصف القرن العشرين.)

و«**عنبية لـــ سال** **Blue berries for sal** » يبيّن كيف نصطفي الحلاوة في العالم، وكيف أن المغامرة ممكنة، فـــ «سال» الصغيرة التي واجهت دباً صغيراً حلّت مشكلتها بنفسها.

وفي «**صباح في مين** **one morning in Maine**» كبرت سال إلى العمر الذي يسقط فيه سِن للطفل. وقد أضاعت سِنّها حين ذهبت مع أمها لِجمع الصدَف. فهناك لؤلؤة في كل صدفة، سواء أكان ذلك في الغطاء السميك لقوقعة الحلزون، أو في المراهقة المرتبكة لفتاة.

وهذه القصص ترينا أطفالاً يستطيعون الالتقاط والاختيار من بين أكثر الأشياء نضجاً في الحياة. والأم التي تنظم العمل الفني، والأب وهو الفنان الحقيقي، يحرص على توازن العائلة على الدوام[١].

وخلافاً لماكلوسكي يصور «رود داهل Roald dahl » مخاطر المخيلة غير المنضبطة في «**شارلي ومصنع الشوكولاتة** **Charli and the chocolate Factory**» وقد ظهر الكتاب للمرة الأولى في أمريكا عام 1964 ولم يطبع في انجلترا حتى عام ١٩٦٧[٢].

إن ويلي وونكا، وهو نوع من الكابتن هوك، مدير مسرح السيرك، وألعاب الدمى، وعالم مجنون، يبيّن ماذا يحدث حين تصبح المتعة الفنية غاية مدمِّرة بحد ذاتها. والكتاب مملوء بالصور الكاريكاتورية والهزل اللاذع. فالأطفال الذين يحصلون على فرصة الدخول إلى مصنع الشكولاته (ما عدا شارلي) مخلوقات من كتاب في العصر الوسيط، حول الخطيئة: الشره، والحسد، والغرور، والغيظ! كل هؤلاء يهلكون ما عدا شارلي. وخلال هذه العملية يفوز شارلي بالحق في خلافة وونكا بصفته سيد المصنع.

---

(1) Robert McCloskey, Burt Dow: Deep-water Man (New York: Viking 1963); Make way for Ducklings (New York: Viking, 1942); Blue berries for Sal (Viking, 1948); one Morning in Maine (Viking, 1952).

(2) Roald Dahl, Charlie and the Chocolate Factory (New York Knopf, 1964).

إن ويللي وونكا، على غرار الهر، أو بيرت دو، أو شيستر كريكيت، أو ستوارت الصغير، يقف بصفته بطلاً لمؤلفي كتب الأطفال. ولديه جوائز يقدمها، ومصنعه مملوء بالآلات التي تحوّل أشياء عادية إلى أشياء رائعة. ولكن هناك شيئاً مظلماً حول كل ذلك في رؤية داهل. فالشخص أومبا - لومبا، رجل الآلات يبدو أكبر بقليل من الأقزام العبيد. وهناك ظلمة أيضاً في المؤلفات الأخرى فيما يتعلق بالأسلوب. ولنأخذ على سبيل المثال «**السيد فوكس غريب الأطوار The fantastic mr fox**»، وهو مخلوق خبيث، بارد، يحب المآكل الطيبة، يأخذ الأفضل من أرض المزارعين التي يعيش فيها، ويتركهم قد نُهبوا، وابتلوا، وغضبوا، ووقعوا في المرض. ولنأخذ أيضاً مسرحية «داهل» لفيلم جيمس بوند عام ١٩٦٧ «**أنت لا تعيش إلا مرتين You live only twice**» حيث يجعل المحطة مكاناً للطعام الفاخر، والأثاث الثمين، والمغامرات! ويحوّل بوند إلى مؤلف للأطفال. وهو تحويل يكشف إلى أي حد يمكن لخيال بوند أن يكون طفولياً في الواقع.

وفي هذا الفيلم، وفي جميع قصص الأطفال ذوي الأسلوب، نرى تصوراً جديداً للمعنى القديم لكلمة «أسلوب»: أدوات الكتابة، والمؤشِّرة، أو العصا. فالخيال العلمي يحدد المكان بأشعة الليزر، بينما يملك الهر مظلّة تشير إلى العالم. (ولا عجب إذا رأينا «هاجريد» في هاري بوتر، لا يحمل صولجاناً بل مظلة وردية مبهرجة بصفتها أسلوبه السحري). كما يملك «بيرت دو» فرشاة للألوان، و «وونكا» عصا للسير، حتى أن ساقيّ شيستر كريكيت» كانتا منحنيتين كقوس، عبر خيوط مخيلته.

إن «ستوارت الصغير» يقف من البداية مع عصاه. وحين نقارنه بالأشخاص الآخرين في هذا الفصل، نراه يحمل القدر الأكبر من الأدوات التي ترافق وجوده في العالم: عصي التزلج على الجليد من الورق المقوّى، والمجداف لقاربه، والقوس والسهم الذي يصوّبه على الهر الضخم.

وهكذا نرى العديد من أشخاص أدب الأطفال مسلحين بمؤشِّرات، وأقلام رصاص، وأقلام حبر، ومحرّكات شتى لمخيلة القراء ولا أستطيع تذكّرها وتسميتها كلها.

على أني سأختتم الفصل بالعودة إلى الوراء وإلى هدية «القلم» في قصة للأطفال ذكرتها سابقاً، وهي قصة «ويني بو» إن هذه الهدية، هدية بو، منحة أسلوب، لأنها الأداة التي تستخدم لكتابة سيرة الحياة. فالمقياس الصحيح للإنسان يكمن في نوعية القلم الذي يكتب به.

وسواء كتبنا حياتنا على صفحات كتاب، أو على الثلج في الشتاء، فإننا سنفعل ذلك بأسلوب يصبح أسلوبنا الفريد.



الفصل الخامس عشر

اضرب بقلمك على الورق

أدب الأطفال في عصر ساخر

في خاتمة كتاب «القراءة الصيفية تقتل ميل summer Reading is killing Mel» لـِـ«جون سيزكا Jon scieszka» (١٩٨٨)، هناك قائمة للقراءة الصيفية» موجهة للاستخدام الصفي، وهي تبدأ بالقول:

«على كل طالب أن يقرأ أربعة من هذه الكتب خلال الصيف، ويملأ دليل الدراسة المرافق لاثنين منها».

وقد صنفت الكتب إلى ثلاث فئات بحسب مستوى الطالب: القرّاء الصغار، والقرّاء المتوسطين، والقرّاء الأكبر سناً، وجرى ترتيب عناوين كل فئة هجائياً. وقد ناقشتُ العديد من هذه الكتب هنا، من «خرافات ايسوب» إلى «أليس في أرض العجائب» إلى «الريح في الصفصاف» و«جوني تريمين» وجميع المؤلفين المعروفين يظهرون فيها، من الدكتور سوس، إلى الأخوين غريم، وروبرت ماكلوسكي ، إلى تولكيين وفيرن. ولكن شيئاً غريباً أخذ يحصل في نهاية القائمة. فهناك فئة «كن حذراً إلى أبعد الحدود حين تقرأ»، وتحتها عنوان «كل شيء فيه دببة، من تأليف أي كان» ويتبع هذه الفئة، الفئة النهائية: «تماماً، من أجل إرهاق الببغاوات، وإنقاذ قرّاء اليوم».

وفي النهاية، هناك دليل الدراسة نفسه. وهو يبدأ بصورة مباشرة: «سَجِّل عنوان الكتاب واسم مؤلفه»، ثم يحث الطلاب على تحديد الأشخاص الرئيسيين وتصوُّر من سيؤدي أدوارهم في فيلم سينمائي. ثم يحدث شيء غريب:

إضرب بقلمك على الورق.

حدِّق خارج النافذة واحلم أحلام يقظة

ضع دليل الدراسة جانباً ولا تنظر إليه مرة أخرى

حتى يأتي الليل، قبل اليوم المدرسي الأول[١].

ماذا يحدث هنا؟ هل يهدم سيزكا بصورة مرتجلة، المبادئ والقواعد الجوهرية للتعليم والمتعة التي يعمل أدب الأطفال على نشرها؟ هل يعكس حياة الطفل المعاصر الساخط، الذي يماطل ويحلم طول النهار؟ أم أنه يريد أن يبين لنا شيئاً أكثر عمقاً؟ ذلك أننا في عصر الكتب، ومع كل ما يطلب قراءته لا يأتي شيء دون سخرية. فخلال الكتاب كله، كما هو الحال في جميع قصص «انحراف الزمن Time warp trio» يجد أطفال المدينة الأذكياء أنفسهم عالقين في لحظات من الثقافة العالية: لحظات يبدو فيها أن كل شيء تقريباً قد جرى قوله، وكل قول جرى اقتباسه.

هذه هي أوضاع أدب الأطفال في نهاية القرن العشرين وأوائل القرن الواحد والعشرين: قوائم القراءة الطويلة، والمكتبات التي تصطف فيها الكتب حتى السقف تقريباً، والتي يبدو فيها أن كل شيء قد تم قوله وفعله، كما يصعب رؤية الفارق بين الواقع والخيال. ففتيان سيزكا عالقين في التاريخ.

لقد رأينا خلال تاريخ أدب الأطفال كتباً بصفتها أشياء سحرية، ووسائل للنقل والعمل، فقد كتبت أميلي ديكنسون: ليست هناك سفينة مثل الكتاب»، والأطفال، منذ أيام روبنسون كروزو رأوا كتبهم بصفتها سفناً للخيال. ولجان جائزة نيوبري في أوائل القرن العشرين رأت قصص الأسفار والمغامرات جوهرية في معايير منح الجائزة. إن سجل هذه الميداليات، والقوائم التي لا تحصى تقريباً من الفائزين بالجوائز حتى الآن، والكتب التي حظيت بالتقدير.. هذه كلها شكّلت المشاعر الأدبية لأطفالنا.

---

(1) Jon Sciez Ka, Summer Reading is killing Mel (New York: Viking, 1998).

ويعترف سيزكا بأننا نعيش في عصر تداخل الأشياء وغموضها: لم نعد نقطع البحار ونستكشف القارات، أو نراهن على مساكننا الريفية والطبيعة التي تحيط بها من كل جانب. إن أدب الأطفال الحديث، يأخذ في حسابه أن الأطفال من فتيان وفتيات يعيشون في الشوارع، في شقق برجية عالية، وفي باحات المدارس التي تحيط بها الشوارع والطرقات العامة. فمنزل لورا انجلز Laura Ingalls الصغير في البرية حلّ محلّه فندق ايلويز بلازا.. والسطوح الخضراء لــِ ل.م. مونتغومري ذهبت لصالح المجمعات السكنية – ومترو الأنفاق أصبح يشكل سفن مخيلتنا.

لقد استخدمتُ كلمة «سخرية» لأصف ذلك التشابك في فقدان العاطفة في المدينة، والحكمة الغامضة في الشارع، وتقليد «أنت هناك، فافعل ذلك» الذي يتكلفه الطفل المعاصر. وقد اعترف المربون والمعالجون النفسيون بهذا المَعْلَم الحديث، تماماً كما فعل الكتّاب، لقد جرت العادة أن يقال إن الأطفال لا يملكون حس السخرية وما يميزهم عن الراشدين صدقهم، وبراءتهم، وانفتاحهم. على أن هناك اختلافاً الآن. فقد دخل الأطفال عالمهم الخاص للسخرية منذ عقود[١] والأطفال المعاصرون يعيشون في عالم من المعتقدات الزائفة وانعدام الثقة. ويعرفون أن الآخرين يكذبون، ويتعلمون أيضاً أن معتقداتهم الذاتية قد لا يشاركهم فيها الآخرون، كما أن المظهر والحقيقة لم يعودا متميزين بوضوح. وقد تعلّم العديد من الأطفال كيف يكوّنون نوعاً من المسافة بينهم وبين الآخرين تتجلى في: حس الدعابة، والابتعاد الذكي، واللامبالاة إزاء الخيبة أو تثبيط العزيمة. هذه هي لغة النقد في أواخر القرن العشرين كما يقول جيديدياه بوردي، Jedediah Purdy (وهو شاب درس في المنزل، ثم تخرج في هارفارد) وهو يندب ما رآه بصفته نهاية الصدق الشخصي، والسذاجة العامة.

---

(1) See: Ellen Winner, The point of Words, Children's Understanding of Metaphor and Irony (Cambridge, MA: MiT Press, 1988), and Bettina Kumerling – Mibauer, "Meta linguistic Awareness and the child's Developing concept of Irony: The Relationship between Pictures and Text in Ironic Picture Books", The Lion and the Unicorn 23 (1999).

إن بوردي الساخر يشتكي من عدم ملاءمة الأشياء التي يقولها، والحركات التي يقوم بها، والأفعال التي يؤديها... ووعيه هذا يتحول إلى عدم ثقة باللغة نفسها.

لا شيء جديد - كما يقول بوردي «كل شيء نصادفه هو ملاحظة، أو تخلص، أو رد..» والسخرية هي شرط غياب القانون في المدينة، شرط الأطفال الذين كبروا بسرعة مفرطة، للحالات الهزلية حيث لا يأخذ أي شخص، أي شيء، أو أي شخص آخر بصورة جدية[١].

إنه عالم «وماذا في ذلك whatever ، أو مهما حدث» نسف للقواعد كلها. ويلاحظ قاموس اكسفورد الإنجليزي أن هذه الكلمة ظهرت في السبعينيات من القرن العشرين لتوحي باللامبالاة، والشك، ونفاد الصبر، أو القبول السلبي لإخفاقات الآخرين. ويقدم القاموس هذا الاقتباس من مقال في «صوت القرية» عدد تموز/ يوليو – ٢١-١٩٨٨، والذي يجسِّد تماماً لهجة الحياة الأمريكية في أواخر القرن العشرين. «إذا جاء أحدهم مسرعاً ليقول إنه رأى المسيح يعظ على سلم المترو في موقف شارع ٧٢، فإن جميع الينويوركيين سيجيبون « وماذا في ذلك whatever».

مع بداية ستينيات القرن العشرين، أخذ أدب الأطفال يعكس هذا الحس المتنامي للسخرية. وكتاب «لويز فيتزوهيو هارييت Louise fits hugh Harriet» «الجاسوسة The spy» (١٩٦٤) حطم - حين صدوره - كل القواعد القديمة للصدق والإخلاص على ما يبدو[٢]. فبدلاً من المشاركة في الحياة من حولها، كانت هارييت، وهي فتاة في الحادية عشرة، تتجسس على الأخريات، وتلاحظ أعمالهن، وتسجلها في دفترها. حتى رفيقاتها في الصف، وأفراد عائلتها لم ينجوا من ملاحظاتها. وفي أحد الأيام انكشفت أفكارها السرية لهم جميعاً. كان الأطفال يلعبون (الطميمة Tag)، فانتبهت هارييت فجأة إلى أن كتبها سقطت من ذراعها، خلال حماسة اللعبة، وفقدت دفتر

---

(1) Jedediah Purdy, For Common Things: Irony, Trust and Commitment in America Today (New York: Knoff, 1999).
(2) Louise Fitz hugh, Harriet, The spy (New York: Delacorte, 1964).

اليوميات. في الوقت نفسه، وقفت جيني جيبس أمام الأطفال الآخرين وأخذت تقرأ عليهم من الدفتر، فسمع الجميع الانتقادات والتعليقات الوضيعة المسجلة فيه. لقد قرأ الجميع عن طموح هارييت الشاذ «حين أكبر سأبحث عن كل شيء، عن أي شيء، وأسجل كل ذلك في كتاب، وسأسمي ذلك الكتاب «أسرار» لمؤلفته هارييت م. ويلش. وسأضع فيه صوراً أيضاً، وربما كشوفاً طبية إذا استطعت الحصول عليها».

واجه الأطفال هارييت بطريقتها نفسها: فأخذوا يكتبون الملاحظات بأنفسهم ويتناقلون الأوراق فيما بينهم. «هارييت م. ويلش ذات رائحة كريهة. ألا ترون ذلك؟ »، «لا شيء يجعلني أقع في المرض أكثر من رؤية هارييت م. ويلش تأكل شطيرة البندورة..».

قد تكون هارييت جاسوسة، ولكنها كاتبة بالطبع، وعن طريق طموحاتها في الملاحظة والأدب، ربما تصبح يوماً نوعاً من «جو مارش» و«نساء صغيرات». إن البنات يجدن أنفسهن في الكتب. ولكن، خلافاً للفتيان، لا تبحث واحدة منهن عن قصص المغامرات التي تأخذهن إلى أماكن مجهولة، وأقوام غريبة. فالفتيات من سلالة هارييت الأدبية، قارئات للأمور المحلية. وهارييت ترغب في أن تكون مؤلفة، على غرار جو مارش. وعنوان كتابها يعكس الحاجة العميقة لتعريف نفسها من خلال الكتابة، ولكن إذا كان لديها أثر من «جو مارش» ففيها أيضاً أثر من «آن شيرلي السطوح الخضراء» على مسرح المدرسة. وهي تبدو أفضل من أقرانها في اتخاذ الأحكام التي تعبر عنها بلغة التلميح والإبداع.

هناك لحظة رائعة في بداية الرواية، حين كانت معلمة هارييت، الآنسة إيلسن، تخطط لاحتفال عيد الميلاد مع تلامذتها. وكانوا يشكلون مجموعة غير منضبطة يتناقلون الملاحظات فيما بينهم ذهاباً وإياباً، متجاهلين نداءات المعلمة للانضباط.

اقترح بعض التلامذة موضوع القراصنة، واختار آخرون حرب تروجان. أراد آخرون أيضاً أن يكونوا جنوداً، واقترح أحدهم أن يقوموا برقصة حول «اكتشاف بيير وماري كوري الراديوم». كما اقترح آخر أن

يرتدوا جميعاً ملابس تمثل الأطعمة التي يأكلونها في عيد الميلاد. وسرعان ما حصل هذا الاقتراح على الموافقة، وتم قبوله رغم معارضة هارييت. كما اعترض رفيقها سيمون ولكن دون جدوى: «أريد من كل قلبي أن أكون جندياً عوضاً عن أن أكون بعض الجزر والبزاليا.».

قالت هارييت الجاسوسة، وهي تستعرض مجمل مشاهد الاحتفال والتمثيل التي تملأ تراث أدب الأطفال، إنه يعكس بفكاهة مجموع قصص المدرسة ومعلميها «كيف لا نجد في هذا المشهد شيئاً ساخراً مثل أداء ستوارت الصغير دور معلم بديل؟».

إن المخيلة قد تجعل منا جنوداً أو جزراً، وما تنبهت إليه هارييت هو أنها غالباً ما تبقى عضو الكشافة الوحيد وسط قطيع من الجزر. وتعليقاتها تذكر الآن بتقليد «ج.أ هنتي» و«روبروت بادن - باول»، فمن الممكن أن تظهر كما لو أنها تعيش طبقاً لكتاب «الكشفية للفتيات».

قارن مخطط كتابها بالنصيحة التي أعطاها بادن - باول في كتاب «الكشفية للفتيان» والتي ذكرناها في ما سبق:

« حين تكون مسافراً في القطار أو الترام لاحظ دوماً كل الأشياء الصغيرة بشأن المسافرين معك. لاحظ وجوههم وملابسهم، وطريقة حديثهم.. الخ، بحيث تستطيع وصف كل منهم بشكل دقيق فيما بعد.وحاول أيضاً أن تستخلص من مظهرهم وسلوكهم ما إذا كانوا أغنياء، أم فقراء (وهذا يمكن القيام به استناداً إلى جزماتهم)، وما مهنتهم المحتملة، وما إذا كانوا سعداء، أم مرضى، أم بحاجة إلى المساعدة». إن الكشفية تصبح في عبارات بادن ــ باول، لا شرطاً من شروط الخبرة، بل استجابة للقراءة، إنها تعلِّم التمييز وتجعل كل كشّاف كاتب قصة اجتماعية قصيرة.

وهارييت كاتبة قصة اجتماعية قصيرة، ولكن ما يميزها عن أسلافها المعتمدين على الكتب، ذلك الدرس الذي تعلمته وهو أن الصدق لا يكون دوماً أفضل الطرق. إن كتب الفتيان تؤكد: لا تكذب أبداً، وكتب الفتيات تُعلِّم أن الأداء المسرحي حول الحياة الاجتماعية يتمثل دوماُ في حيل أو أكاذيب أو أقنعة، يجب طرحها لصالح الاستغراق المخلص في حياة المنزل والأسرة.

ويقدم الآباء والمعلمون والمربيات خلال الكتب التي درستها نصائح باستمرار. وهكذا تفعل مربية هارييت «أوله غوللي». فبعد أن تخلت عنها أسرة ويلش، تزوجت وانتقلت إلى كيبيك، ولكنها في آخر الرواية تكتب هنا إلى هارييت، وتقدم لها نصائح بشأن الحياة والأدب:

هارييت العزيزة:

كنت أفكر فيك، ورأيتُ انك إذا كنت ستصبحين كاتبة، فقد حان الوقت لأن تشقِّي طريقك. لقد بلغت الحادية عشرة، وكل ما كتبته مجرد ملاحظات.

لماذا لا تحاولين تأليف قصة من بعض هذه الملاحظات وتبعثين بها إليّ؟

«الجمال الصدق، والصدق الجمال.

هذا كل ما نعرف على الأرض، وكل ما نحتاج لمعرفته». جون كيتس، ولا تنسيه على الإطلاق، والآن في حال وقوعك في المشكلة الآتية، أود أن أتحدث إليك بشأنها. أنت تضعين الصدق في دفتر يومياتك بالطبع. وهذه الملاحظات يجب ألا تقرأ من أي شخص آخر. وإذا حدث ذلك فإن عليك أن تفعلي أحد شيئين لا يحظيان بحبك.

١- أن تقدمي اعتذاراً.

٢- أن تكذبي.

وإلا فإنك ستخسرين صديقاً أو صديقة. إن الأكاذيب الصغيرة التي تعطي الآخرين شعوراً جيداً ليست سيئة، مثل شكر أحدهم على وجبة طعام أعدّها حتى لو كنت تكرهينها، أو أن تقولي لشخص مريض أن مظهره يتحسن بالرغم من أن الأمر ليس كذلك، أو لشخص يلبس قبعة جديدة قبيحة بأنها لطيفة. تذكري أن الكتابة تعني أن تضعي حُبّاً في العالم، لا أن تستخدميها ضد أصدقائك ولكن عليك أن تقولي الصدق لنفسك دوماً.

هناك شيء آخر. إذا كنت تفتقدينني، أريدك أن تعرفي أني لا أفتقدك. ما مضى مضى. وأنا لا أفتقد أي شيء أو أي شخص، لأن كل شيء يتحول إلى ذكرى محببة. إنني أحفظ ذكرياتي وأحِبُّها، ولكني لا أدخل فيها وأرقد.

إنك تستطيعين أن تصنعي قصصاً من ذكرياتك، ولكن تذكري أنها لا تعود، فكّري فقط كم سيكون الوضع مخيفاً لو عادت. إنك لا تحتاجين إليّ الآن، فأنت في الحادية عشرة من العمر، وهو سنّ يجعلك مشغولة في متابعة النمو لتصبحي الشخص الذي تريدين أن تكونيه.

لا مزيد من اللامعنى أوله غوللي والدنشتاين

تبدو هذه الرسالة وكأنها تجميع ساخر للحظات أدبية، قديمة، أليفة: قطعة صغيرة من جون كيتس، وصدى لبولونيوس عند شكسبير، ولمحة من إ.ب هوايت «عناصر الأسلوب».. إنها تسأل ضمنياً مثل هوايت، ما الذي يصنع الكاتب الناشئ؟ كن صادقاً مع نفسك، ولكنك قد تحتاج إلى الكذب على الآخرين. والفرق بين الأدب والملاحظات – على ما يبدو – هو الفرق بين مجرد كتابة التقرير ، والتأليف في إطار.

وربما كانت غوللي تتفق مع هوايت، فكلاهما يؤكد أن مهمة الكتاب تتمثل في أن يضع حُبّاً في العالم (وبعض كتب أدب الأطفال ملأى بالحب، سواء كوفئ أم لم يكافأ، مثل «شبكة شارلوت» و«ستوارت الصغير» ولكنها تلح على الذكريات: «أنا لا أنسى أحداً أو شيئاً». إنها نصيحة صعبة لطفلة صغيرة. وهي ليست نصيحة للكاتبة فحسب، بل للقارئ أيضاً. إن السخرية تجعلنا بعيدين عن ماضينا. وهي تجعلنا نعترف بأن ما مضى مضى.

هذه النصيحة التي تقدمها غوللي تتفق مع بحوث عالمة النفس «ايلين وينر Ellen Winner»، وفريقها، ويعقب احد النقاد على عمل وينر: «على الأطفال أن يكونوا قادرين على إعطاء رأيهم حول المعتقدات وأن يعترفوا بها بصفتها وجهات نظر تختلف عن الحقيقة الموضوعية. أضف إلى ذلك أن على الأطفال أن يكونوا قادرين على تعرُّف المعتقدات الخاطئة، وإعلام صاحب المعتقد الخاطئ برأيهم في الوقت المناسب»[1] إن التمكن من تعرُّف المعتقدات وردود الفعل إزاءها يقود إلى التمكّن من السخرية. وضمن هذا السياق، يبدو لي في النهاية أن نصيحة غوللي» تتلخص في القول «كوني ساخرة».

---

(1) Kummerling – Meibaver, "Metalinguistic Awareness".

إن استخدام «غوللي» للأدب هنا ساخر أيضاً. فالأسطر الأخيرة لكيتس في «قصيدة لجرة الفخار اليونانية»، أثيرت بصفتها بياناً في الجمال منذ كتابتها تقريباً. على أنها أصبحت بالنسبة لقارئ من القرن العشرين أحافير متحجرة، وصيغاً مبتذلة.

كيف نستطيع اقتباس هذا المقطع من رسالة «اوله غوللي» دون أن نتساءل عن مدى صحته؟ والإجابة هي أننا نلفت الانتباه إلى مكانته بصفته صيغة متكررة (كليشيه) أي أننا نسأل عن العلاقة بين النص، والمتكلم والجمهور؛ ونشير في النهاية إلى أن هذه العلاقة الساخرة مع صيغة مبتذلة أخرى «لا تنسي ذلك أبداً» لها أيضاً طعم عبارة مكررة حتى الابتذال. ولكنها في هذا السياق تصبح جزءاً من اتصال أكثر تعقيداً: كما لو أن رسالة غوللي تصبح الآن توكيداً لمعتقد جمالي، أو تأملاً حول الصدق والخبرة، والحياة والذكرى. وهي تُعلِّم هارييت أيضاً أن تعيش في عالم مجرد من عاطفة التسامح مع الذات، والاعتراف لا بأن المرء يضطر أحياناً للكذب، بل بأن كل القصص المروية فيها شيء من الكذب.

وحين تنتبه هاربيت، في ختام الكتاب، إلى أن المرء يضطر أحياناً إلى الكذب، تكتب التعليق الأخير في دفترها، وتغلقه، وتقف.

إن حيل الرواية يجب أن تعطى المكان الثاني بعد وقائع الحياة. ونحن القراء علينا أن نعترف بأننا حين ننهي الكتب التي نحبها، يجب أن نغلقها، ونضعها جانباً، ونبقي ذكراها عزيزة في الذهن. ذلك أن علينا ألا نغرق فيها، بل نقف، على غرار ما فعل جوني تريمين في روايته.

والعديد من كتب الأطفال تنتهي بوقوف البطل، لذلك سيحدث للقراء ما يشبه الصدمة حين يرون جودي بلوم Judy Blume تنهي روايتها (١٩٧٠) وهي جالسة. فقد تحدَّت «يا إلهي، هل أنت هنا؟ أنا مارغاريت، Are You Here god? It's me, Margaret، طقوس رواية الفتيات.

إن «يا إلهي هل أنت هنا؟ أنا مارغاريت»، تحدّت طقوس رواية الفتيات حين ظهرت للمرة الأولى[1].

---

(1) Judy Blume, Are you There God? It's me Margaret (New York: Simon and Schuster, 1970).

إنها قصة تلميذة في الصف السادس تعاني من عدم التلاؤم مع أعراض النضج أكثر منها من دروس المجتمع أو الأصدقاء: حين ابتاعت «مشداً للصدر» للمرة الأولى، وشعرت بالانجذاب للفتيان، وحصلت لها أول دورة شهرية.

وتتابع الرواية تقدم مارغاريت من خلال أحاديث الفتيات الخيالية مع الله (وهو ما يشير إليه عنوان الرواية). وصلواتها ليست تعبيراً عن الشك الديني والحاجة، بقدر ما هي رسائل لأفضل قرائها: تعبيرات موجهة إلى جمهور مثالي حول الحياة الباطنية، وهي تحتل نفس المكانة التي تحتلها مداخل دفتر هارييت، أي أنها محاولات لإيجاد شعور بالصوت. وعلى غرار هارييت - والحقيقة على غرار جميع الشابات اللواتي يصبحن كاتبات - تبحث مارغاريت عن إشارة. إنه كتاب حول الكيفية التي يجد بها الأطفال معنى في الجسد: كيف نضبط حياتنا، وخلال ذلك، كيف نطبع علامتنا على العالم.

تبدأ «هل أنت هنا، يا إلهي؟» بالدم وتنتهي به.

ففي البداية، حين تنتقل الأسرة من نيويورك إلى ضواحي نيوجرسي، فكّر أبو مارغاريت أن عليه أن يجز عشب حديقته بنفسه. وحين نسي أن يغلق الجزَّازة وأدخل يده فيها ليقيس ارتفاع العشب، جُرِحَت يده بالشفرات جرحاً بالغاً. فنادى زوجته «باربارا! لقد وقع لي حادث». لفّ يده بمنشفة، لكن الدم النازف اخترقها. قالت مارغاريت «يا إلهي!» سألت الأم حين اخترق الدم المنشفة، «هل قطعت يدك؟».

بحثت الأم والابنة حولهما فلم تجدا أحداً. حينئذٍ ذهبتا مع الأب إلى المستشفى، وتبين هناك أن الجرح ليس مميتاً. فثبتوا الإصبع بعد أن خاطوه بعدة غرز.

لقد تعامل الأب مع فشله في جزّ عشب حديقته باستئجار فتى، وطمر رأسه في المجلات بينما كان الفتى يؤدي المهمة، لقد حاول أبو مارغاريت أن يطبع علامته على أرضه بجزّ عشبه بيده. ولكن إصبعه جرح، وطبع الدم فشله بصفته صانعاً لحياته الخاصة.

أما بالنسبة لمارغاريت، فقد أتى الدم في نهاية الرواية حين جلست على كرسي الحمّام ورأت بقع الدم تبدأ دورتها الشهرية الأولى.

كان هناك موسى الفتى الذي استأجره أبوها، والذي التقت به وهو يجز العشب: لقد دخلتُ إلى المنزل، وكان عليّ أن أذهب إلى الحمّام، وكنت أفكر بموسى، وكيف أنني أحب أن أقف بقربه. كنت أفكر بأني مسرورة لأنه لا يكذب، وكنتُ سعيدة لأنه يقطع العشب عندنا، ثم نظرتُ إلى الأسفل، إلى سروالي الداخلي، ولم أصدق ذلك، كان عليه دم، صدرت مني صرخة خفيفة وناديت أمي «ماما ــ ماما ــ تعالي بسرعة». هذا المشهد الأخير يعيد إلى الذهن بصورة ذكية لحظة حادث الأب. فهناك العشب، وجزّ العشب، والدم، والصراخ، ومثلما نادى الأب زوجته تماماً، نادت مارغاريت أمها وهي تتمتم «يا إلهي» ولا يتمثل الأمر هنا بـــ«هل قطعت يدك؟» بل بـــ«هل حدث ذلك فعلاً؟» لقد طبعت علامة على العالم، وبقع الدم على لباسها الداخلي هي إشارات النضج تماماً مثل حروفها على الورق.

وفي لحظة كهذه، ترتقي «يا إلهي هل أنت هنا؟» إلى المستوى الأدبي. وهي تصوِّر كيف أن لحظات التفهم الكبير، لا في البراري والمحيطات فحسب، بل في حمّامات الضواحي أيضاً، وخبرة كل يوم تمثل دهشة بحد ذاتها، وخلال العديد من كتب بلوم، لا يتعلق الأمر بأن نصدم القرّاء بطبيعة مطردة، بل أن نظهر كيف أننا بطبيعتنا الجسدية، نستطيع أن نطبع علامتنا على العالم. هل نهاية «يا إلهيّ هل أنت هنا؟» ساخرة؟

إن السخرية تنجم أحياناً عن تكرار ما هو معروف. إنها تتطلب وعياً بما حدث، ذات مرة، صريحاً وواضحاً وغير مثير للضحك، بحيث ربما يكون تكراره مضحكاً وغريباً وذا معنى غريب. هناك شيء ساخر بصورة محدودة في أن ينتقل رجل إلى الضواحي، ويؤذي نفسه بجزازة عشبه، ولكن ليس هناك دعابة في يده المدمّاة. هناك شيء ساخر، من جهة أخرى. في اللحظة الكبرى التي تتعرف فيها الفتاة بداية الطمث عندها. لقد قالت مارغاريت «أخذت أضحك وأبكي في آن معاً». هذا ما رأى فيه جيديداه بوردي «سخرية المعنى غير المتوقع» «فهو يكتشف، فيما يتصور أنه عادي وعديم الأهمية وتافه، شيئاً يثير الدهشة والبهجة والاحترام. إن في سخرية كهذه لنشوة».

إني أشك في أن بوردي أدرك هذه اللحظة، وأشك أيضاً في أن الواقعية الاجتماعية العنيدة لجودي بلوم قد تجذب إيمان بوردي بما يسميه «المعنى العميق للأشياء»، الذي يمكن إرجاعه إلى أرسطو أو أفلاطون. ولكن ما لا أشك فيه هو أنه امتلك حساً للسخرية يقودنا إلى الدهشة والبهجة. وفي «كنت أضحك وأبكي في آن معاً، وأنفي يسيل»وصلت مارغاريت إلى حد النشوة.

إن النشوة تحصل بطرق غريبة في أدب الأطفال في القرن العشرين، وبعض هذه الغرابة جعل بعض النقاد، والمعلمين، وأصحاب المكتبات، يصنفون كتب بلوم خارج أدب الأطفال نفسه. وقد أسماها البعض «روايات الشبان»، لأن أبطالها يقفون في الغالب على عتبة حياة الراشدين.

«وكتب الشبان» هي الفئة التي يمكن أن تدرج فيها روايات «فرانشسكاليا بلوك Franchasca lia block» أيضاً، وهذه الروايات تتحدث عن «ويتزي بات Witzie bat» فتاة في المدرسة الثانوية على قدر من الفطنة والأسلوب الحاد، تبحث عن النشوة في وسط ضجر المدرسة الثانوية، والحياة اليومية العادية، في أجواء المدينة[1].

والسبب الذي جعل ويتزي بات تكره المدرسة الثانوية هو أن لا أحد يفهمها هناك. فهم لا يعرفون حتى أين يعيشون. ولا يهتمون بأن أفلام ماريلين متوافرة في باحتهم الخلفية عند آل جرومان، وهم يستطيعون ابتياع فؤوس الحرب، والمحافظ البلاستيكية المزدانة بشجرة النخيل في حانوت المزارعين، والجبن والفاصوليا والنقانق والمعكرونة الأرخص والأكثر تنوعاً من حانوت «اوكي دوغس»، وأن الخادمات يرتدين هناك قباقيب التزلج من نوع جنسن... وأن هناك صنبوراً يقدم مشروبات غازية ملوّنة.. وهناك أيضاً وادٍ ضيق يتوسطه جدول صغير يعيش فيه جيم موريسون وهوديني... وهناك بطاطا ساخنة طوال الليل في محل «كانتر»، وعلى مقربة منه «فينيس» مع الأعمدة وحتى القنوات المائية، التي تشبه تماماً البندقية الحقيقية، وربما كانت أكثر برودة وإنعاشاً بسبب الشلالات الدافقة».

---

(1) Francesca Lia Block, Weetzie Bat (New York: Harper Collins, 1989).

بهذا المقطع البديع، تعرّف بلوك مفهومها الخاص للسخرية المدينية. فللأماكن اليومية قداستها، ولكن قديسينا المعاصرين هم ماريلين، وموريسون، وهوديني، ونحن نشارك «في العشاء الرباني» في هذا العالم في مزارات «النقانق Hot dog» وتتحرك ذكرياتنا لا في قطعة الحلوى المغموسة في فنجان الشاي، بل في لفائف البطاطا الساخنة. وافتتاحية بلوك تعيدنا إلى القوائم التي ملأت الكثير من أدب الأطفال: من الأدلة اليونانية حول الآلهة والأبطال، إلى الأسماء والحروف في الكتب الأولية، والتصنيفات في مجموعات المتطهرين وجون لوك، فإلى مدخل سكروج Scrooge المزدوج لحفظ الكتب في مكتبة لندن، والغرائب التي تسقط من أرض العجائب.

هنا في هذه الصورة لشابة من لوس أنجلوس، تصوّر بلوك كيف أن سخرية ويتزي بات تجعل كل الأشياء رموزاً لأشياء أخرى، وكيف تحوّل كل شيء إلى شيء آخر أو إلى ذكرى أحداث أخرى، فتجعل «فينيس» كاليفورنيا، تفوق البندقية نفسها ببرودتها وهوائها الناعش. إن ويتزي ترتدي ملابس «مستعملة» وتشاهد الأفلام القديمة، وترعى السيد رايت الذي تسميه «عميلي السري، وعاشقي» وهو اسم يذكر بالبرنامج التلفزيوني في الستينيات، وبالجاز في الخمسينيات). وقد أنتجت، هي ورفاقها فيلماً أسمته «شانغري لا» وهو إعادة للفيلم الكلاسيكي «الأفق الضائع». وكما هو الحال في النسخة الخيالية التيبيتية للفيلم القديم، لا أحد يكبر فعلاً في هوليوود: ماريلين، وإلفيس، وجيمس دين، وشارلي شابلن، وهاربو، وبوغارت، وغاربو - كلٌّ منهم ثابت إلى الأبد في تسجيلات دقيقة.

أن تقرأ ويتزي بات، أو الكتب الأخرى لـِ «بلوك» أو العديد من الكتب الأخرى الساخرة للشبان في العقدين السابقين، يعني أن ترى الطفولة كشيء يشبه عيد الميلاد في جنوب كاليفورنيا، لا يبدو فيه «سانتا كلوز» و «الرعاة» بين أشجار النخيل، كأنهم في غير مكانهم فحسب، بل بصفتهم تعليقاً ساخراً حول شطحات خيال الميلاد نفسه بصفته عيداً سعيداً للطفل. ويبدو فيه أن الثلج الذي يتساقط، والأجراس التي تقرع، والشجرة المغطاة بالزينة والهدايا، تمثل ذكريات غائمة لحياة ماضية، أو معاشة في الأدب والسينما فحسب. إن

الشاب جوديديا بوردي. على ما أعتقد، لم يستطع أن يفهم أيضاً أن العالَم المعاصر (أو حتى ما بعد المعاصر)، حتى في وسط فيرجينيا، أو نيو إنجلند يعيش طقوسه، كما لو أنها غير صادقة، وساخرة.

إن بوردي، بالطبع، يرفض أن يفهمها. وقسم كبير من أدب الأطفال في أواخر القرن العشرين يرفض أيضاً، ويقدم قصصاً حول الصدق الواقعي والإيمان الصحيح. فهناك كتاب «كريس فان السبورغ Chris van al sboug» «**الاكسبريس القطبي Polar express**» وهو كتاب جميل لامع (حائز على جائزة كالديكوت عام ١٩٨٦) يعرض رحلة في القديم الموثوق. ويتمثل الأمر كما لو كان ألسبورغ، يعود إلى رحلة القطار في المجاز القديم – قصص إ. نسبيت، أو رحلات أطفال لندن في الحرب العالمية الثانية، خلف نارنيا للويس، ويحاول أن يزودها بمعنى حقيقي.

إن عمل «فان ألسبورغ» يملك قوة شديدة الحساسية. وصوره تظهر لنا في الغالب فتياناً تغمرهم نشوة الإيمان. وقد يمثل أيضاً ردّ فعل على السخريات المتضمنة في قصص هارييت، ومارغاريت، وويتزي بات والتي راجعتها فيما سبق، لأن ما هو واضح فيها، أن سادة الاستقلال الساخر في الرأي هن من الفتيات الماهرات في الأداء الصحيح: في الكتابة عن أنفسهن، وارتداء الأزياء الخاصة، وقول أشياء على المنصة من مخيلتهن الخاصة أيضاً. أما الفتيان والرجال فهم يظهرون في كتبهن، خائبين، فاقدي الأمل، مثل «الطالب الحزين ذي الجوارب الحمراء الذي الذي تتحدث عنه هارييت»، عاجزين مثل«والد مارغاريت الذي جرح يده»، أو شاذين مثل «صديق ويتزي الحميم ديرك».

كيف يستطيع الفتى أن يجد مكانه في عالم تسيطر عليه النساء؟

هل سينسحب إلى الصدق أو سيصبح أحد أصحاب المخيلة الساخرة؟ هناك حل واحد وهو «الخداع». وفتيان العديد من الكتب المعاصرة فنانون في هذه اللعبة، وتبقى المراوغةلعبة فتيان. ففتيان سيزكا (وهم ليسوا أكبر سناً من مارغاريت وهارييت) سادة في هذا الفن، شأنهم شأن آخرين، ومنهم «نيين»

وهو بوليس سري بسيط صغير، و«ارتميس فوول» الفتى اللامع ذو الثلاثة عشر عاماً ، والفتيان في بحيرة المخيم الأخضر في رواية «**حفَر Holes**» للويس ساشار Louis Sachar». وفي هذا الكتاب بشكل خاص، تصبح القدرة على المراوغة استراتيجية لحفظ البقاء[١].

فحين أرسل ستانلي يلناتس» إلى مخيم للجانحين الصغار، وجد نفسه مرغماً على الحفر في أعماق صحراء تكساس. وهذا النوع من الحفر يفترض فيه أنه يبني الشخصية. ولكن الفتيان سرعان ما اكتشفوا أنهم كلّفوا هذه المهمة الخاصة من مخيّم حاكمة مستبدة قانعة بأن كنزاً عائلياً قديماً مدفون في مكان ما تحت الرمال. وفي الواقع عثر الفتيان على الكنز، وتأكد ستانلي من أن هذا الكنز يعود إلى أسرته وليس لأسرة الحاكمة. فأغلق المخيم وعوقب الراشدون الأشرار على قسوتهم.

إن الطفولة هنا حفرة نُخرج أنفسنا منها، وخلال ذلك نحتاج إلى الكذب أحياناً كما نصحت «اوله غوللي». فرسالة ستانلي الأولى إلى أمه ليست كذباً بمقدار ما هي نوع من المراوغة، يقول فيها:

«أمي العزيزة

هذا هو يومي الأول في المخيم، وقد ارتبطت منذ الآن بصداقات عديدة وأمضينا النهار كله على البحيرة. لذلك أشعر الآن بالتعب، وحين أجتاز اختبار السباحة، سأنتقل إلى تعلم التزلج على الماء..».

إن ما يجعل ذلك مراوغة وليس كذباً هو الاصطناع، والمخيلة، ومعرفة الكاتب بأن الرسالة قد لا تؤخذ على محمل الواقع. فكما يشرح ستانلي لشريكه في السرير الذي كان يراقبه من فوق كتفه وهو يكتب « لا أريد لها أن تقلق بشأني» فالأمر لا يتلخص هنا بأنه يريد إقناع والدته بصدق الرسالة، بل يريدها أن تعرف أنه بخير.

إن المراوغة تقع بدقة في اللحظة التي تقفز فيها الرسالة من اجتياز اختبار السباحة إلى تعلُّم التزلج المائي. وهذه القفزة تكشف عن مخيلة

(1) Louis Sachar, Holes (New York: Farrar Straus and Gisaux, 1998).

المراوغ. فهناك أشياء عديدة يعملها الأطفال بعد أن يتعلموا السباحة، ولكن تعلم التزلج المائي على الفور لا يحتمل أن يكون واحداً منها. فهناك فجوة كبيرة بين القدرة على السباحة، وعلى التزلج المائي. وفي هذه الفجوة يكمن الزيف وشطح الخيال.

إن المراوغة بحسب «هاري فرانكفورت Harry Frankfurt»، تختلف عن الكذب من حيث أنها ليست خطأً بل زيفاً أو تزويراً[١].

وفي سبيل تقدير هذا التمييز، على المرء أن يعترف بأن الزيف أو التزوير ليس بالضرورة أدنى مرتبة من الشيء الواقعي. وما ليس أصيلاً ليس بالضرورة ناقصاً أو فيه خلل ما. وربما كان نسخة مطابقة تماماً. وما هو خطأ في التزوير، ليس كونه غير مماثل، بل الطريقة التي صنع بها. وهذا يشير إلى مظهر أساسي في الطبيعة الجوهرية للمراوغة أو الخداع: «فبالرغم من أن إنتاجه يجري دون أي اهتمام بالحقيقة، فإنه قد لا يكون خطأً. إن المراوغ يقلد الأشياء، ولكن ذلك لا يعني أنه سيجعلها خاطئة».

ظهر تحليل فرانكفورت للمرة الأولى بصفته مقالاً في صحيفة «باريتان Paritan» وأعيدت طباعته كتيباً صغيراً في مطبعة جامعة برنستون عام ٢٠٠٥. وقد بيع منه مئات الألوف من النسخ، مما حَوّل الفيلسوف السبعيني الصامت، إلى حَكَم ثقافي في بداية القرن الواحد والعشرين. إن «حول المراوغة» دليل عصره: «إنه تعريف لتعبير اجتماعي، لطريق في الوجود يبدو أنه يغزو حياتنا. وهو أحد المعالم الأكثر بروزاً في ثقافتنا». كما يقول فرانكفورت في مقدمة الكتاب. «إن هناك الكثير من المراوغة»، ويتابع: «إن المراوغة أشد خطراً من الكذب. وهي صفة تصيب بالدوار. إنها رعدة تصيب المراوغ حين يدخل في التفاصيل، ويشكِّل شخصاً رئيساً، ويرفع التوقعات. والمراوغة هي شطح الخيال الفني في عصرنا».

وكما هو الحال في جميع الفنون، فإن المراوغة يجري تعلُّمها. ويوسع فرانكفورت تحليله بالنظر إلى رواية لـِ «إيريك أمبلر Eric Ambler» بعنوان

---

(1) Harry Frankfurt, On Bullshit (Princeton NJ: Princeton University Press, 2005).

«قصة قذرة Dirty Story». والبطل الرئيس فيها يتلقى نصيحة من والده، يقتبس فرانكفورت منها: «بالرغم من أني كنت في السابعة حين قُتل والدي، ما أزال أذكره جيداً، كما أذكر بعض الأشياء التي اعتاد أن يقولها». وأول الأشياء التي علَّمني إياها كان «لا تكذب مطلقاً حين تستطيع أن تحل المشكلة بالمراوغة». ويتابع فرانكفورت: «والمراوغة شاملة (بانورامية) أكثر منها خاصة». وهي تحتاج إلى شيء من الإبداع «إنها أكثر شمولاً واستقلالاً من مجرد الكذب» «مع فرص أوسع للارتجال، واللعب الملوّن والخيالي». «وهي قضية أكثر منها حرفة». إن فن راوي القصص هو نوع من المراوغة، واختيار فرانكفورت للنص الأدبي هو الرواية.

هل في المراوغة فارق بين الطفل و الراشد؟

وهل الفن يورثه الآباء للأبناء، كما يورثون تقليداً عائلياً، أو صناعة محلية؟

بالنسبة إلى «ستانلي يلناتس»، وإلى الأعداد اللامتناهية من الأطفال الذين يظهرون في رواياتنا، تبدو المراوغة الخيار الإبداعي الأمثل. «وهي مثل السخرية، قدرة على اتخاذ مسافة من الواقع، نوع من المخيلة التي ترتفع فوق العالم الذي نعيش فيه وتتجاوزه. إنها كالسخرية، طريقة للتلاؤم مع المظاهر المتماثلة في الخبرة مثل: الاقتباسات المتكررة، والكلمات والأشياء الشائعة.. ومع الشك أيضاً. وتبقى المراوغة مساحة للإبداع في عالَم، كل ما فيه مشتق»، كما يقول جيديديا بوردي.

صحيح أن ويتزي بات، وهارييت، ومارغاريت، كانت لهن مساحات للحياة الإبداعية ليست مراوغة، ولكنها مساحات للأداء والتقليد والهزل والمزج بين عناصر مختلفة. أما المراوغة فهي لعبة فتيان، وهناك أحياناً لحظات من الزيف البالغ، حين نتصور أنفسنا نمارس التزلج المائي في صحراء تكساس، على سبيل المثال، ونشعر بالنشوة في مخيلتنا.

وأمام فنان في المراوغة، وفي أحسن حالاته، يمكننا أن نشعر بما أراد لنا بوردي أن نشعر به في سخرية منتشية «شيء يثير المفاجأة، والمتعة،والاحترام».

ما مكانة أدب الأطفال في عالم من السخرية والمراوغة؟

يمكننا أن نجد إجابة في التاريخ الذي تتبعناه في هذا الكتاب، بدءاً من المقطوعات التي كانت تحفظ ويجري تسميعها في التقليد اليوناني و الروماني. في تلك الفترة، كان يجري تعليم الأطفال أن يرددوا أصوات الآخرين. وسواء أكان الأمر يتعلق بحفظ مشاهد من هوميروس، أو فيرجيل، أو كتّاب الدراما، أو المحادثات المنزلية، في جميع هذه الحالات، كان على الطالب، أن يضع قناعاً، ويصبح إلهاً، أو بطلاً، أو سيداً.

وفي خرافات إيسوب بكل أشكالها، في العصور الكلاسيكية، والوسطى، والحديثة، كان يجري تفضيل الذكاء على القوة الوحشية. وكتاب جودي ذات الحذاءين لنيوبري، يظهر ذكاء جودي في فهم أنماط الطقس، وزراعة المحاصيل. وفي روبنسون كروزو، ولوموبل جليفر، يستخدم البطلان ذكاءهما ليحافظا على بقائهما في أرض الأعداء، ويقدما نفسيهما للآخرين. وفي أرض العجائب تجد أليس نفسها وسط جمهور من أصحاب الخيال، وصانعي الروايات، وكلهم سادة في فن تصور الذات، الذي يمكن أن نسميه اليوم «الخداع أو المراوغة».

إن تشارلز ديكنز الصغير يتذكر أنه عوقب على تقاريره حول المخلوقات العجيبة التي رآها في نزهاته. كما يبدو أن الدكتور سوس قَبِل التحدي وملأ المكان بمخلوقات عجيبة. وهل في أدب الأطفال مخادع أفضل من بيتر ب. هوبر الذي يبدأ قصصه عن مغامرته في «بيض مقلي ممتاز Scram bled Eggs Super» بـــ «لا أحب أن أتباهى، ولا أن أفتخر؟» وحتى رواية «إريك أمبلر»، التي قام بتحليلها فرانكفورت تعود إلى الوراء، إلى كتب الأطفال التي تورد نصائح من كتّاب مثل: هنتي أو كبلنغ، أو بادن - باول، يتجهون فيها إلى صغير أو شاب في مقدمة الكتاب بقولهم: «يا بني!....».

ونحن في بداية القرن الواحد والعشرين، نعيش في زمن، تشكل فيه السخرية والخداع السِّمات التي تعرف أساليبنا في الثقافة والتعبير، ولكن ذلك لا يعني أنها جديدة.

لقد قلت من البداية إن قصة أدب الأطفال هي قصة الطفل نفسه. قصة التعامل مع مراقبة عائلية، ومهمة تربوية، وتوقعات اجتماعية بطرق تحفظ باطن النفس، وتبقي في الوقت ذاته قناع القالب العام.

إن الفتيات والفتيان يعملون ذلك بطرائق مختلفة، ولكن ما ترويه قصصهم لنا هو أن الطفولة فترة للخيال. وفي كل مرة نقوم بالتمثيل، نعود إلى الوراء إلى طفولة «كان يا ما كان... كان هناك.. وماذا لو؟».

إن قصص الأطفال تقول لنا أيضاً إن حياة الطفل ضرب للقلم على الورق. والكتابة شكلت جزءاً من أدب الأطفال منذ العصور اليونانية القديمة. فقد نسخ الأطفال نصوص سادتهم بحروف مشوشة.وقص علينا إيسوب قصة الصبي الذي سرق لوح الكتابة. كما ملأ الأطفال في العصور الوسطى وعصر النهضة كتبهم بحواشي وتعليقات مختلفة. وفي الوقت ذاته وجد أبطال الروايات طريقهم إلى الأطفال من خلال الأدب لجعلهم يقرأون، ويكتبون ويعبرون عن أنفسهم.

إن الأطفال في هذه القصص التي أنهيتها الآن كتّاب أيضاً: هارييت وروايتها التي تخيلتها انطلاقاً من ملاحظات دفتر يومياتها؛ وستانلي الذي كتب رسالة لأمه... وربما كان سيزكا قد التقط الذكاء الساخر للأطفال، ولكنه أفسح أيضاً مجالاً للحقائق القديمة: فأطفالنا غالباً ما يحلمون في النهار، وبيدهم قلم.

إني أراقب طفليٌ وهو يحلم، وأمامه قلم وورق، واضعاً دليل الدراسة جانباً. وحين أقرأ له منذ بداية حياته أرى الاستعدادات لأحلامه.

حين كان صغيراً، كان يكوّر رأسه تحت أغطية، ويستمع إلى الكتب الكرتونية والقصص البسيطة: مثل مساء الخير يا قمر، والأرنب باث، والقصص المصورة حول الكلب كارل، التي كنا نضيف إليها الكلمات.

وحين كبر، انتقلنا إلى كتب ذات سرد أكثر تعقيداً: إفسح طريقاً لفراخ البط، والهر في القبعة، وجيمس وثمرة الدراق الكبيرة.

ثم انتقلنا إلى القصص المحببة للفتيان: قصص حول العربات وطيور الكركي، وقصص حول الديناصورات، وقصص الخيال العلمي، وقصص حول الكيميائيين والعمليات الكيميائية. وكان لدينا أيضاً من الكتّاب: ريد وال Red Wall، وهاري بوتر Harry Potter، وارتميس فاول Artemis Fawl. وإذْ أنهي هذا الكتاب، كان بجانب السرير كتاب ريشارد دوكين Richard Dawkin «قصة الأجداد»، وهي قصة تاريخ سردي للتطور.

وحين أعود إلى الوراء، هل أستطيع أن أقول إن ابني يتقدم؟

هل كل من هذه الكتب محطات إلى طريق وصوله إلى الرشد؟

وإذا كانت كذلك فما الذي سيكون عليه في المستقبل؟

إنه مثل العديد من الأطفال في زمانه ومكانه، ذو مخيلة ساخرة. يأتي أحياناً إلى المنزل وهو عابس، جريح في غروره أو جرأته. فنخرج كتبنا المعادلة لكتاب هاري بوتر: كتاب الوحوش الكبيرMonster Book Of Monsters، وهي كتب قصص تاريخية، أو كيميائية، أو حيوية، أو.. «من أجل إصلاح حياتك، إقرأ هذه الكتب!». والسحر الحقيقي لهاري بوتر في هذا الكتاب، كما هو الحال في كتبه الأخرى، يكمن في تعلم القراءة. وهذا ما يدعي ابني تجاوزه.

ما نزال نقرأ كعادتنا. على أن معظم وقته يقضيه هذه الأيام، لا مع المجلدات، بل وهو منحن في المرآب على قوس كهربائي. فمن هواياته اليوم «اللِّحام بالنار». إنه يضع خوذته على رأسه، ويضع أمامه قطعاً من المعدن، ويصلها بعضها ببعض بأشكال مختلفة.

هذا هو السحر الذي يفعله، بيده وإرادته. وهو قلمه أيضاً لأنه يضرب الرأس الكهربائي الساخن على قطع المعدن، كما لو أنه يكتب قصة لحياته التي تجري.

وأحدث مشروع له، هو أن يَلْحم مجموعة من القضبان ليصنع منها مكعباً مفتوحاً. وهكذا وفي إحدى الأمسيات القريبة، حاولتُ أن أشرح له شعوري حول كل ذلك بقولي، إنني معجب بمهارته، وعمله في اللِحام يمثِّل طريقة في جمع الأشياء بعضها إلى بعض، وصنع كليات جديدة؛ وإنه الآن يصنع أشياء، ويبني استناداً إلى تصورات مخيلته.. قلت كل ذلك، وأنا ناسٍ أنه فتى صغير.

وحين أنهيت حديثي، نظر إليّ، وابتسم ابتسامة خفيفة، ثم تحرّك ومضى وهو يقول: «بابا، أنت تقرأ كثيراً».




الهيئة العامة
السورية للكتاب

1.

ختـام

أدب الأطفال وتاريخ الكتاب

يقرأ الأطفال كتبهم منذ البداية مع الصور. فقطعة البابيروس الصغيرة التي تعود إلى مصر البيزنطية، والتي تتحدث عن أمجاد هرقل، تعيش سالمة تقريباً حتى الآن مع صور للبطل والأسد[١]. وهناك نصوص أخرى مصورة ما تزال باقية من العصور القديمة. ومخطوطات مسرحيات «تيرانس Terence» (وهي إحدى دعائم المدرسة في العصور الكلاسيكية والوسطى) ظهرت خلال العصور الوسطى مع صور للأشخاص والمشاهد[٢]. وكتاب المزامير، أي مجموعة الأناشيد التي كان الأطفال المسيحيون يتعلمون فيها خلال ألف عام، ظهرت غالباً مكتوبة مع صور للمنشد دافيد، أو لموضوعات أناشيده[٣].

وهناك مخطوطتان إنجليزيتان من أوائل القرن السادس عشر، وُضعتا على الأرجح لتعليم أبناء الطبقة الأرستوقراطية، وهما تقدِّمان حيوانات وأزهاراً مصورة بقدر كبير من الحيوية والألوان بحيث أنها تبدو أرقى من فئات الحيوان والنبات القديمة في العصور الوسطى، وتصل إلى مستوى الفن التربوي[٤].

---

(١) انظر الفصل الأول من الكتاب.

(2) See: Leslie Webber Jones and C. R. Morey, eds, The Miniatures of the Manuscripts of Terence Prior to the Thirteenth Century (Princeton NJ: Department of Art and Archaeology of Princeton University, 1932).

(3) See: Robert Black, Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy (Cam bridge University PRESS, 2001).

(4) See: Nicholas Barker, ed., Two East Anglian Picture Books: A Facsimile of the Helming ham Herbal and Bestiary and Bodleian MS Astmole 1504 (London: Bernard Ouaritch, 1988).

ومن الكتب الأولى التي طبعت في أوروبا، خرافات إيسوب. وكانت في الغالب، مزينة على الصفحة الأولى بصورة إيسوب نفسه مع الحيوان الذي يظهر في القصة. والمجلدات الأولى التي طُبعت للمتطهرين، من «رمز للأطفال» لجيمس جينوي إلى «الكتاب الأولي لنيو انجلند»، كانت تحوي صوراً، كما هو الحال في «تقدم الحاج» لبِنيان (لنذكر أن بنجامين فرانكلين امتدح تلك الطبعة، ذات الجلد المؤطر بأطراف نحاسية والتي ابتاعها وهو فتى).

وقد أوضح جون لوك أن التعليم يصيب النجاح بشكل أفضل حين تكون النصوص مرفقة بصور.ووضع هذا المبدأ موضع التطبيق في طبعته الخاصة لإيسوب، والمصورة كلياً.

والحقيقة أن تعبير أدب الأطفال، ولا سيما كتب الأطفال، يوحي للعديد من القراء المعاصرين بكتب تحتل فيها الصور مكانة تتجاوز النصوص. وتاريخ كتاب الأطفال ينظر إليه غالباً بصفته تاريخاً للصور ــ وهو ارتباط طبيعي يكمن وراء المجلد الذي يحمل عنوان: «أدب الأطفال: تاريخ مصور»[١].

هناك دراسات حديثة حول عادات القراءة لدى الأطفال، أعطت أهمية كبرى لمخيلة الصور[٢]. كما تقول «ايلين هاندلر سبتس Ellen Handler Spits» إن تعلم القراءة لا يمكن فصله عن تعلم الرؤية. فالنصوص والصور كلاهما موضوعات للتفسير. وكتب الصور الكلاسيكية في القرن العشرين «توسِّع عالم الطفل الداخلي عن طريق الصور والكلمات التي تُعلِّق نفسها على جدران متحف العقل»[٣]. ويرى ناشرو مجموعة نورتون لأدب الأطفال أن مظهر الكتب يعادل الكلمات في الأهمية. لذلك لم يكتفوا بصور (الأبيض والأسود)

---

(1) See: Peter Hunt, ed., Children Literature: An Illustrated History (Oxford University Press, 1995).

(2) David Lewis, Reading Contemporary Picture books (London: Routledge, 2001).

(3) Eleen Handler Spitz, "Between Images and Child: Furthure Reflections on picture books, "American Imago 53 (1996).

- Ellen Handler Spitz, Inside picture Books (Yale University Press, 1999).

في الكتب التي عرضوها، بل أضافوا قسماً كاملاً، يمتد من «ستروويل بيتر» لـِ هوفمان إلى «رجل الجبن النتن» لـِ سيزكا، بالألوان الكاملة والغلاف الصقيل[1]. كما أكد أهمية الصور العاملون في صناعة الكتاب، ولا سيما «جمعية المكتبات الأمريكية» في إنشائها ميدالية «كالديكوت» عام ١٩٣٨، وهي تمنح لأكثر كتب الأطفال المصورة تميزاً. وقد قال «دافيد ويسنر David Wisner» تعليقاً على فوزه بهذه الجائزة عام ٢٠٠٧ على كتابه «فلوستام Flostam».

«إن رواية القصص من خلال الصور هو ما فعله رواة القصص خلال جميع العصور».

إن «تاريخ أدب الأطفال» الذي أضعه بين أيدي القراء، هو بالدرجة الأولى قصة رواية وشعر، قصص تثير عوالم خيالية بكلمات، ولكنها تؤكد أيضاً قوة المخيلة الأدبية في خلق مساحات من المغامرة، والارتياح، والتقبّل، والإثارة، والنموّ، والتفهم. وبعض أبرز الأعمال لا تحتاج إلى صور: فنحن نرى في عيون ذهننا وجه «فرايدي» في «روبنسون كروزو»، ومساحة «الحديقة السرية» و«سفينة الكنز». هنا تخلق الكلمات الرؤية بمفردها. على أن كتباً أخرى أصبحت جزءاً من عالم الأطفال الأدبي مع برامج للصور لا يمكن فصلها عن الكتب: فكيف نذكر «اليس في أرض العجائب» من دون صور «جون تنييل» الأيقونية؟ وهناك كتب لم تكن مصوّرة في البداية، ارتبطت ارتباطاً حميماً فيما بعد بصورها اللاحقة: فكيف نستطيع التفكير بـِ «الريح في الصفصاف»، على سبيل المثال، من دون الرسوم الخطية لـِ ارنست شيبارد، أو الصور الملوّنة الرائعة لـِ آرثر راكام - بالرغم من أن كلا الرسوم الخطية والصور الملوّنة، جرى إعدادها بعد عقود من طباعة الكتاب؟

كيف نستطيع تذكر لقاءاتنا الأولى مع الكتب الكلاسكيية سواء أكانت الأوديسة لهوميروس، أو رحلات جليفر لـِ سويفت، أو هوكلبري - فين لـِ مارك توين، من دون صورها في الطبعات الموجهة للأطفال؟

---

(1) Jack Zipes, Lissa paul, Lynn Vollone, Peter Hunt, and Gillian Avery, eds., the Norton Anthology of children's literature: The Tradition in English (New York: Norton 2005).

إن تاريخ أدب الأطفال تاريخ للكلمة والصورة في آن معاً. إنه تاريخ لإنتاج الإنسان: للكتب بصفتها أشياء ثمينة، تُصنع وتحفظ، يعيش معها الإنسان ويُحبها. والدراسة التاريخية لكتاب الطفل تتداخل تداخلاً جميلاً مع «تاريخ الكتاب» بصفته مجالاً للدراسة. وقد برز هذا المجال الدراسي في الثلث الأخير من القرن العشرين، وجمع تقاليد التعريف بالكتب والمخطوطات «البيبلوغرافيا»، وعلم المكتبات، وعلم الكتابات والنقوش القديمة، وعلم الاجتماع، في سبيل تغطية الثقافات المادية للقراءة: كيف يبدو الكتاب؟ ما الشعور الذي يثيره؟ وحتى ما رائحته؟ فرائحة الكتاب يمكن أن تؤثر في خبرة القراءة، كما يؤثر الموضوع تماماً، ومعنى الكتاب يضم الوسيط المادي. ولدراسة أدب الأطفال، يتجاوز هذا المعنى الصورة، ليضم أيضاً الحجم الذي يستطيع الطفل إمساكه.

لقد أعطت الصور للكتب أناقتها خلال العصور، وغالباً عن طريق «الكليشيهات أو الرواسم» الخشبية والمعدنية. وربما كان كتاب نيوبري «كتاب الصور الجميل للسادة والسيدات الصغار» (١٧٥٢) ، الكتاب الأول الذي كانت للصور فيه أولوية على النصوص. فقد حرص نيوبري في هذا الكتاب وغيره، على أن يجعل الصورة تساير الكلمة. ولكن العديد من الطابعين الآخرين لم يملكوا هذا الحرص. وفي غالب الأحيان كانت كتب الأطفال مكوّنة من كليشيهات خشبية مصفوفة في المكتبة، أو مقتبسة من أعمال أخرى. ويصدق ذلك بشكل خاص على كتب «التاريخ الطبيعي» أو «حروف الهجاء»، حيث يمكن الإفادة من أعمال سابقة في الصور.

والواقع أن «كتاب نيوبري الجميل» يأخذ بعض صور الحيوانات من صور تعود إلى كتاب «إدوارد توبسيل» «تاريخ البهائم ذوات الأقدام الأربع»، الذي طبع عام ١٦٠٨، وبقي خلال قرن كامل من أكثر كتب الحيوان شعبية.

وفي ألمانيا أثّر كتاب كومنيوس «Orbis Sensualium» (١٦٥٨)، في صناعة الكتب المدرسية خلال قرنين، وقاد إلى تأليف المجلد الموسوعي الرابع والعشرين للأطفال لِــ ف. ج برتوخ، الذي طبع للمرة الأولى عام (١٧٩٠).

ومن الطابعين الإنجليز الذين قدّموا مستوى عالياً من التصوير لكتب الأطفال، يتجاوز الكليشيهات الخشبية، نذكر «جون هاريس John Harris». وكتاب «سارة كاترين مارتين»، الذي طبعه وعنوانه «المغامرات الساخرة للأم هوبرد العجوز وكلبها» (١٨٠٥)، كان مزيناً كلياً برواسم «كليشيهات» نحاسية. وخلال كتب متتالية، كانت تلك الكليشيهات تُلوَّن يدوياً من قبل فنانين، وربما من القراء، بعد الطباعة.

لقد بدأ هاريس مهنته في دار نيوبري للطباعة. وفي عام (١٨٠١)، أخذ يدير داره الخاصة، ولكنه ما لبث أن جعل مطبوعاته تختلف عن المبادئ التربوية لجون لوك، التي سار عليها سلفه.

كانت كتب هاريس للتسلية في الغالب، وكانت ألوان مطبوعاته تنتقد بشدة لزخرفتها المفرطة. ولكن شعبيتها كانت واسعة جداً خلال بداية القرن التاسع عشر، والأسلوب الذي اختطه في التصوير أصبح نموذجاً للكثير من بعده.

وفي منتصف القرن التاسع عشر، استخدمت تقنيات جديدة في الطباعة الحجرية، جعلت من الممكن عمل أشكال جديدة من الصور في كتب الأطفال؛ كما أعادت النظر في كتب الأطفال بصفتها موضوعات مصوّرة.

وتتلخص تقنية «الطباعة الحجرية الملوّنة Chromolithography» في استخدام أحجار مختلفة للألوان المختلفة في الصورة نفسها، ثم طباعتها على التوالي. وقد ظهرت هذه التقنية للمرة الأولى عام (١٨٣٠). و الكتاب الألماني «ستروبل بيتر» كان من أوائل كتب الأطفال التي صنعت بهذه العملية عام (١٨٤٥). وأنتجت هذه التقنية على يد المصور البريطاني «والتر كرين Walter Crane» كتباً ذات قوة جمالية رائعة.

كان «كرين Crane» أحد المصورين الأوائل لكتب الأطفال. وقد اشتهر بين الدارسين وجامعي الكتب بخطوطه الزاهية، وخياله المترف، ودقته. وقد تأثر، شأن الكثير من معاصريه، بـِ «تنيسون Tennyson» وطابعه المستمد من العصور الوسطى، وجماليات جون راسكين ودانتي غابرييل روسيتي، وطباعة الكليشيهات الخشبية على الطراز الياباني الشائع.

هناك شيء عجيب في تصويره، وأنا المعني بالقرون الوسطى، أراه جذاباً بصورة استثنائية. ففي كتاب «الأمير الضفدع The Frog prince» عام (١٨٧٤)، على سبيل المثال، أرى أن صورة الضفدع وهو يستأذن لدخول القلعة، تملك كل الغنى الزخرفي للمخطوطات القديمة (أرضية الفسيفساء، وأشجار الليمون، والأيقونات الفنية). والصورة كلها مربعات ومستطيلات، وخطوط أفقية وعمودية، وتأتي طيات ثوب امرأة لتحطم كل هذا الانتظام بخطوط منحنية ومائلة متدفقة(١).

في قصة كهذه، لا نرى مجرد ضفدع يستأذن للدخول، بل القارئ نفسه الذي يقف أمام بوابة الخيال، راغباً في أن يسمح له بالدخول، متمنياً أن ينفتح العالم الذي يعيش فيه - والذي تنتظم فيه الخطوط المستقيمة والمنظورات الواضحة - على الثوب والشعر المتماوجين، وعلى عالَم خيالي لا توجد فيه زاوية قائمة على الإطلاق.

إن رؤية كراين تجتمع مع رؤى معاصريــه «كيت جريناوي Kate Greenaway»(٢) «وراندولف كالديكوت Randolf Caldicut»(٣) لتسهم في إخراج أكثر صور كتب الأطفال معاصرة. على أن «جريناوي» أكثر اهتماماً بالشؤون المنزلية من كرين. وصورها تعنى بداخل المنزل: المطبخ، وغرفة النوم، وغرفة الجلوس. وفي تصوير رائع لكتاب «فطيرة التفاح Apple Pie»، أخذت جريناوي تقليد الكتاب الأولي لحروف الهجاء وحوّلته إلى كتاب مثالي للحياة المنزلية. إنه عالم للتنانير والبناطيل.. شطحات لحياة منزلية لا تنفتح على العوالم الاجتماعية في أواخر القرن التاسع عشر في إنجلترا، بقدر ما تنفتح على خيال «جريناوي» في فترة أبكر، وربما في مُثُل أواخر القرن الثامن عشر. كما لو أنها تقود عين الفكر لدى ساره فيلدنغ وساره تريمير، والفطيرة نفسها على التوالي لتصبح موضوعاً للرغبة، دون أن تؤكل فعلاً،

---

(1) See Joan M. Friedman, Color Printing in England, 1486-1859, (Yale center for British Art, 1978, and, Jay T. Last, The color Explosion (Santa Ana, CA: Hillcrest Press, 2005).

(2) See Rodney Engen, Kate Greenaway, a Biography (London: Mac Donald, 1981). Ina Taylor, the Art of Kate Greenaway: a Nostageic Portrait of childhood (London: Webb and Bower, 1991).

(3) See Brian Alderson, Sing a song for six pence: The English Picture Book, Tradition and Randolf caldecut (Cambridge University Press, 1991).

بل تبقى دائماً بعيدة المنال. وربما كانت فطيرة التفاح تمثل الطفولة نفسها: يجري النزاع حولها، والحنين إليها، والتلصص عليها، والتغني بها، وفي النهاية، في الخط البعيد عن التعريف (U V W X Y Z)، يحصل المرء على «قطعة كبيرة» فيأكلها، ويذهب إلى النوم.

إن كتب «جريناوي» تقدم لنا قطعة كبيرة من طفولة متخيلة، لذيذة ومريحة مثل فطيرة التفاح قبل الذهاب إلى السرير.



صورة (١٩): الأمير الضفدع



صورة (٢٠): فطيرة التفاح

في بريطانيا، وضعت جائزة منذ ١٩٥٥ تحت اسم «ميدالية جريناوي» للتفوق في تصوير كتب الأطفال. وفي أمريكا هناك جائزة أيضاً لنفس الغرض هي «ميدالية كالديكوت» الشهيرة. ويبقى راندولف كالديكوت، نجماً لامعاً في تاريخ تصوير كتاب الطفل.

فخلال تدريبه وخبرته في أكاديمية الألوان المائية (ذلك أنه عرض في أكاديمية الفنون الملكية)، كان كالديكوت قادراً على التقريب بين حساسيات الذوق العام وحاجات الطابعين. ومن أفضل أعماله المعروفة «كتب الصور» التي طبعها مع إدموند إيفانس لدار Routledge. وهذه المجلدات المصورة، مثلها مثل كتب جريناوي، تجسد الماضي الإنجليزي المثالي في أواخر القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر.

لقد ظهر كتاب «المنزل الذي بناه جاك The House That Jack Built» عام (١٨٩٨). وألوانه، وخطوطه الزاهية (ولا سيما في تصوير الحيوانات) تركت أثراً عميقاً في الرسامين من «بياتريكس بوتر» إلى «موريس سنداك». لقد جرى تصوير الهر، في هذا الكتاب، استناداً إلى الرسم الحي، والدراسة التشريحية للهيكل العظمي للسِّنَّور، عالِقاً بين التفاح المتساقط على الأرض، وموحياً بجنة عدن في الكتب الأولية، حين يقضي هذا الحيوان الصغير على الجرذان التي يمكن أن تفسد أماكننا المقدسة. وحرف A يستخدم في هذه الكتب دوماً للدلالة على التفاحة Apple. على أن ما يلفت النظر عند «كالديكوت» ليس إنتاجه العام فحسب، بل الواقع المتمثل في أنه أنتج الكثير قبل موته المبكر، الذي حدث وهو في الأربعين من عمره، وفي أن وفاته أحدثت مستوى من الإقبال على القراءة، والحزن الفني، لم يحدث لأحد غيره ممن ارتبط اسمهم بأدب الأطفال. وقد أكد كل فرد بارز في عوالم الذوق الإنجليزي أهمية كالديكوت، من اللورد لايتون، رئيس الأكاديمية الملكية، إلى جورج «مورييه» مؤلف «تريلبي Trilby» (وهو من أكثر الكتب مبيعاً في أواخر القرن التاسع عشر).

ولدى قراءة هذه الشهادات، يدهشنا انتباه أصحابها إلى سطوع رؤيته: فقد كان عمله يتصف برشاقة، وسحر، وجمال، وفكاهة، وشخصية، وحس

مرهف، وسعادة، وبراءة. إنه منفتح، ونظيف، ومشعّ. هذه هي الكلمات التي ظهرت خلال استقباله من النقاد، ذلك أنه لا يوجد خلفه أي شيء مظلم أو شرير.

لقد كتب أوستن دوبسون Austin Dobson عام (١٨٨٧) (بعد عام على وفاته: «لا يوجد أية شائبة في صوره، من التكلف السوداوي، أو الانفعال المريض. فهي تعبيرات أصيلة عن طبيعة إنسانية سعيدة».

وراء هذه التعليقات يقبع سؤال أوسع وأكثر تعقيداً حول العلاقة بين النص والصورة في كتاب الأطفال:

هل تمثل الصور نصوصها حق التمثيل؟

أو هل تُقدم الصور عالَم المخيلة في الرواية أو الشعر بأصالة، معطية خطوطاً وشكلاً لشطحاته؟

يقول الروائي جـــ. ك. شسترتون في عبارة سجّلها في أحد كتب كالديكوت، وجرى اقتباسها في الشهادات على نطاق واسع وهي: «لا تصدّق أي شيء/ لا يمكن قوله بالصور الملوّنة».

ويبدو الأمر كما لو أن غرض الصورة إيجاد عوالم قابلة للتصديق؛ كما لو أن فضائل المصوِّر، تشكِّل فضائل للشعور الواقعي.

على أن جزءاً من الدافع لتصوير كتب الأطفال في أواخر القرن العشرين، أصبح يكمن في تحدي فكرة أن الصورة تمثل الواقع كما هو.

إن بعض لمعات الذكاء والسخرية عند موريس سنداك، على سبيل المثال، تكمن في قدرته على خلق سردية بصرية تنسف توقعاتنا حول التقليد الحرفي للصورة. وقوة روبرت ماكلوسكي في «بورت دو، رجل الماء العميق» تعود جزئياً، إلى أنه حين يجد نفسه في الدهان، ربما يكون إنساناً مجرداً أكثر منه محسوساً. وفي تصوير «لين سميث» لكتاب سيزكا «رجل الجبن النتن، وقصص حمقاء أخرى» (١٩٩٢) ، نرى شيئاً من الحداثة، أو مما بعد الحداثة، عند هيرونيموس بوش، وهو «فن التلصيق Collage» الساخر بطريقة مقصودة، حيث يحاول «الأشخاص» تحطيم حدود الكتاب نفسه.

وربما كان أكثر هذه الأمكنة وضوحاً «الكتاب البارز The Pop-up book»[1]. فالكتب الآن، تبرز من بين صفحاتها منذ بدايتها. ومخطوطات العصور الوسطى، والنصوص المطبوعة الأولى كانت ترفق أحياناً أقراصاً دوارة، أو تلصق أشكالاً هندسية وغيرها لإيضاح الرياضيات، والتشريح، والمصطلحات الصوفية. وفي أواخر القرن الثامن عشر طوَّر الطابع «روبرت ساير» ما أسماه «كتب التحولات Metamosphoses books». وكل كتاب مكوّن من ورقة واحدة، مطوية إلى أربعة أقسام. ومن الممكن معالجة الأوراق بالأيدي بواسطة مفاصل، أو حواشي، أو التقطيع أو الطيّ، بحيث تكشف أثناء القراءة عن صورة مخبأة.

وفي بداية القرن التاسع عشر، كانت الحواشي ظاهرة، وفي منتصفه، كانت هناك الكتب المتحركة Movable books التي تنفتح صورها بمجرد قلب الصفحة. وكانت مرغوبة من الهواة. فهؤلاء يحبونها لأن كلاً منها فريد في بابه، وكل منها شاهد على الصنعة التي أخرجته.

لقد أحببتها أيضاً، ولا سيما تلك التي تقدم أبراجاً وتنانين تقفز خارج الصفحة. وما يدهش في هذه الكتب أنها تمثل نفسها. وهي تقص قصة، ولكنها تجسّد القصة أيضاً. وتجعل من القراءة عملية معالجة يدوية ــ ولكنها لا تجعل الأطفال ينسون أنها كتب على الإطلاق. كما أنها لا تجعل الطفل ينسى أن الحياة ملأى بالأشياء المصطنعة: وأن الأشياء التي تظهر وكأنها حقيقية، ربما كانت أوراقاً مقطوعة، أو ألواحاً ملوّنة، أو شرائط ملصقة بقطع من المعدن. إن قراءة كتاب متحرك تشبه ركوب الخيل خلال فيلم لرعاة البقر ــ الجميع إلى الأمام، ولا أحد إلى الوراء. أو خلال ما كان يسمى سابقاً «قرية بوتمكين Potemkin Village»، تلك القرية الحقيرة، التي أنشئت للتأثير في كاترين الثانية إمبراطورة روسيا.

إن «الكتاب البارز» يُعلِّم درساً جمالياً، ولكنه يعلِّم أيضاً درساً اجتماعياً وسياسياً. وليس من قبيل المصادفة، أن النماذج من هذا النوع وردت من

(1) Ann Montanaro "Aconcise History of pop-up and Movable books" http:/www.libraries…

شرق أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية. ففي إطار «الوكالة الحكومية التشيكوسلوفاكية ــ ارتيا»، أنتج الفنان «فوتيج كوباستا Votech Kabasta» أفضل نماذج الكتب المتحركة. فمخططاته ذات الألوان الزاهية، تملأ مساحات من الأمكنة البعيدة: ماركوبولو في الصين، والهند في القرن التاسع عشر، وقوس نوح، وحتى الفضاء الخارجي. ويبدو أن مغامري «كوباستا» الصغار، مثل «تيب وتوب Tip and Top» و«موكو وكوكو Moko and Koko»، ذهبوا إلى كل الأمكنة، مستخدمين جميع أنواع وسائل النقل. وقد تم تسويق هذه الكتب إلى القارئ باللغة الإنجليزية من خلال ترتيبات بين «آرتيا»، وشركة بانكروف اللندنية، وحصلت على جمهور واسع في الغرب. ولكن في هذه الكتب شيئاً يتجاوز شطحات الخيال. إنها تنعش رغبات أوربا الشرقية في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين: مخيلة السفر خارج قسوة الاقتصاديات الموجهة. فخلال تلك الفترة، وحتى بعد قمع ربيع براغ عام ١٩٦٨، كانت تشيكوسلوفاكيا تتمتع بمستوى من أعلى مستويات المعيشة في شرقي أوروبا، حين يقاس ذلك بعدد السيارات وأجهزة التلفاز. أضف إلى ذلك أن ذكريات القمع، والخيبات من الوضع الحالي لم تذهب بعيداً. ففي نيسان/ أبريل ١٩٥٦، بعد خطاب خروتشيف الشهير ضد الستالينية، لاحظ الكاتب التشيكي «ياروسلاف سايفرت Yaroslav Seifert» في اجتماع لمؤتمر الكتَّاب: «مرة بعد مرة، نسمع في هذا المؤتمر أنه من الضروري للكتّاب أن يقولوا الحقيقة، مما يعني أنهم في السنوات الأخيرة لم يكتبوا الحقيقة... كل ذلك انتهى الآن.. وزال الكابوس»[١].

لقد كان دور أدب الأطفال يتمثل في طرد الكوابيس منذ أمد بعيد. وتبدو الضجة التي رافقت كتب كوباستا مشاهد لأحلام عالَمٍ رمادي ما بعد ستالين، وهي تعبر عن الحاجة لثقافة استهلاكية، كما تعبر عن وقائع الحياة، ومساحاتها الزاهية ليست إلا ورقاً رقيقاً، وعمقها ليس إلا تعبيراً عن الخيبة. مَن لا يود الإبحار في كتاب كوباستا «قوس نوح» بحيواناته المبتسمة، وأطفاله السعداء المغامرين؟

---

(1) Tony Judt, postwar: A history of Europe since 1945 (New York, penguin, 2005).

إن الكتب البارزة الواردة من تشيكوسلوفاكيا تتحدث أيضاً عن تاريخ واسع لأدب الأطفال في أوروبا الشرقية، ولا سيما عن المدارس الفريدة للتمثيل والتصوير التي تطورت في براغ خلال منتصف القرن العشرين. وخلال تلك الفترة، اعترف العديد من المشاركين والكتّاب بوجود حساسية جمالية متميزة هناك: «مقاربة لأسلوبية جديدة ممزوجة بالفكاهة، مبنية على قصص الجن التقليدية من جهة، وعن حياة القرية، من جهة أخرى؛ ولكنها متوازنة أيضاً مع النقد السياسي». «فقد كان الفنانون دوماً يجدون طريقاً من حولهم لإظهار أشياء لم يرها الرسميون»، كما قال الفنان الكبير «زدنكا ديتش Zdenka Deitch». وهل من طريقة أفضل لإظهار الأشياء التي لم يرها الرسميون من إخراجها فنياً في: «**مسرح إيقاف الحركة Stop-motion animation**». وقد تطور هذا الشكل إلى فن راق في تشيكوسلوفاكيا ما بعد الحرب.

إن «مسرح وقف الحركة» تماماً مثل «الكتاب البارز» يشكل سردية من نتف متفرقة. وهي تجزئ الحياة إلى قطاعات جزئية من الخبر ة؛ فنقرأ ما بين السطور، وفي هذه الحالة، ما بين الأطر.

تتمتع كتب الأطفال، خلال منتصف القرن العشرين، في شرقي أوروبا بفن رائع وسحر خاص: سحر مصدره الطرق التي يقف فيها اللون والخط في تناقض شديد مع المدينة أحادية اللون؛ وانتباه للكمال، وحاجة لقول الحقيقة بطرائق حذرة ولكنها ملزمة. ومن أمثلتها عمل جان بينكوسكي Jan Pienkowsky، الذي ولد في بولندا عام ١٩٣٨، وأمضى الحرب دون أن يستقر مع عائلته، ثم انتقل إلى إنجلترا عام ١٩٤٦. وهذا العمل يتضمن ذكريات معتمة، مع كل متعته، وأبطاله في «قصص الجن Fairy Tales» (٢٠٠٥) ذوو شكل حاد، وقامة سوداء. وهو مخيف بشكل غريب، كما لو أن لحمهم ودمهم قد جفّ تماماً. وكتابه «المنزل المسكون Haunted House» (١٩٨٠)، الذي فاز فيه بميدالية «كيت جريناوي» في بريطانيا، سريالي أفرزته ثقافة الرقابة في طفولته في أوروبا الشرقية: هر أسود يراقب كل شيء، وأشياء وحشية تطل برأسها من الحمام والمطبخ. وهناك دوماً غول في الخزانة.

وهكذا فإن «الكتاب البارز» الحديث تأثر بقوة بهذه التقاليد الفنية الواردة من أوروبا الشرقية، بالرغم من أن الطفل الإنجليزي ليست لديه خبرة كبيرة (إن لم تكن لديه خبرة على الإطلاق) بالحرمان السياسي والاقتصادي الذي عانته بلدان أوروبا الشرقية في منتصف القرن العشرين. وهكذا تذهب الكتب ما وراء التسلية الصرفة، لتصوِّر كيف أن أسوأ كوابيسنا يمكن أن تأتي من لا مكان. ولكن هذه الكتب تُعلِّم أيضاً أنها ليست إلا ورقاً رقيقاً يمكن للطفل الذي يقرؤها أن يبطل سحرها أو يغلقها.

هناك سياسة في صنع كتب الأطفال. وإذا كانت الأشكال المادية «لِلكتب البارزة» قد ضغطت لصالح شمولية ناقدي منتصف القرن العشرين، فإن هناك أشكالاً أخرى تستطيع التعبير عن اللحظات الجيدة سياسياً واجتماعياً. وربما كان الكتاب الذي يأتي أقرب ما يكون لإخراج شيء ثمين من الألواح والورق، هو كتاب «المغامرة» في القرن التاسع عشر. وهو محرَّر بأحرف مذهبة، مع الصور الملوّنة المنقوشة على الأغلفة الجلدية. هذه الكتب تُجسِّد مُثُل الاستكشاف والاحتلال في أواخر العصر الفكتوري؛ كما تجسد مكننة الإنتاج الفني في القرن التاسع عشر، حيث كانت الآلات تجلِّد الكتب، وتضع الصور عليها، وتُحبِّر الأحرف وتطليها بالذهب. إن مجلدات من هذا النوع تجمع الفن والتقنية معاً. وفي أحوال عديدة، تُمثِّل روائع من الإنتاج لا تقل روعة عن القصص التي ترويها بين دفتيها. ولما كانت كتب المغامرات تأخذ على عاتقها وصف أدوات الحرب والقياس بدقة بالغة، فإن الكتب نفسها تصبح نتاجاً لأدوات الجهة التي تتولى طباعتها.

وفي بريطانيا، على سبيل المثال، ساعدت دار «بلاكي وابنه» في غلاسكو، على التقريب بين التصميم الصناعي، وحركة الفن الحديث الناشئة. والمصممون مثل «تالوين موريس»، وهو المدير الفني لدار «بلاكي» من ١٨٩٣ حتى وفاته ١٩١١، أعطى دار الطباعة والنشر أسلوباً واضحاً جعل منتجاتها متميزة تميزاً كبيراً.

كما أن الفنان «شارلز ريني ماكنتوش» صمم لدار بلاكي أيضاً شكلاً إضافياً متفرداً للكتب التي جرى طلاؤها مسبقاً بالذهب والنقوش الفخمة.

وفي فرنسا، وضعت دار ب. ج. هتزل كتب «جون فيرن» في أغلفة رائعة التصميم، تلفت الانتباه إلى رحلات جول فيرن غير المسبوقة. وقد أصبحت هذه الأغلفة خرائط للمجهول، غنية بالصور عن الجولات في أطراف العالم، مع عرض للحيوانات والنباتات غير المعروفة. كما صممت دار لوفيفر وغيران Lefevre et Guerin في باريس، أغلفتها الفخمة لتعكس رحلات كتبها. ولدى إعادة طباعة عملين من التقليد الروبنسوني ــ كتاب «ويس Wyss» «روبنسون السويسري»، و«كاترين فواليه Catherine Voillez» «روبنسون الأوانس»، جعلت الغلاف يُظهر مشاهد درامية من الكتاب، عُرِض كل منها في إطار يشبه الميدالية، مع عنوان الكتاب في قوس يعلو الصورة.

لقد ذكرتني تلك الصور بميداليات الحرب الكبرى، بصورها المذهبة، والأوسمة المزينة برسوم حيوانية ونباتية.. إن هذه أكثر من كُتُب.. إنها ميداليات للإنجاز، تكافئ الطفل على بطولاته في قراءة قصص المغامرات.

إن هذه الكتب كنوز، تجعل رفوف الكتب خزانة للكنوز. وحتى كتب الأطفال التي هي أبسط نسبياً من مجلدات القرن التاسع عشر، تدعو أغلفتها وصورها إلى الاعتزاز بها. وتصبح الجائزة التي يحصل عليها الطفل القراءة نفسها، لأن القراءة تصبح موضوعاً للقيمة والرغبة.

إن العديد من هذه الكتب متوافر حالياً على «الشابكة ــ الإنترنت». ولكننا نفقد الاتصال بها بحاسة اللمس. ويستطيع المرء أن يتصفح المئات منها في ما بعد ظهيرة يوم واحد. ومع ذلك، فإننا في هذه الحالة ننظر في شاشة، يتسطح فيها عمق الكتب كلياً، كما أن ألوانها تصبح صوراً رقمية، وأما ثقلها فيتلاشى تماماً.

وأنا بصفتي مؤرخاً للكتب والقراءة، أعود في الختام إلى قولي في البداية، وهو إن الكتاب يمثِّل نقطة فريدة للتلاقي والاتصال مع الطفل. إن القراءة تُشرِك الحواس كلها، لأننا جميعاً نستطيع أن نتذكر رائحة الصفحة، وتشقق صمغ التجليد، وترقيش سطح الغلاف. ويبقى تاريخ أدب الأطفال

تاريخاً للحواس. وهدف العديد من الأعمال التي عرضتها هنا، إثارة المناظر، والروائح، والأصوات، والأذواق، والمشاعر بالأراضي البعيدة.

إن الأوامر التي أعطيت لِـ «أليس» وهي تدخل أرض العجائب «كليني» و«اشربيني». ونحن نجلس مع كروزو إلى منضدته ونتذوق أطايب جزيرته، ونرتعش مع آن شيرلي وهي تسقط في الماء؛ ونسمع مزمار ديكون في الجزيرة السرية. هذه المشاهد كلها، وغيرها كثير، تُعلِّم دروساً في وصف انطباعات الحواس. لذلك لا عجب إذا تصورنا الأشخاص في ادوارد لير، أو كارلو كولودي، بأيد، وآذانٍ، وأنوف، أكبر من المعتاد، فَـ «دونغ» في ادوارد لير مع أنفه اللامع، وبينوكيو في كارلو كولودي يشاركان في تضخم الحواس. ولا يتمثل الأمر هنا في أن «أنفي يكبر كلما كذبت»، بل في أن كل أشكال الرواية تحتاج إلى حواسنا المنتبهة. فأنا، على سبيل المثال، أشعر بطول أنفي حين أعثر على كتاب قديم في مكتبة، غني بعطر الصفحة الرطبة، والجلد البارد. والذئب في «ذات القبعة الحمراء» يعطي في هذا السياق تصوراً مخيفاً للقارئ: إننا نحتاج إلى عيون كبيرة للقراءة، وأيدٍ قوية لتقليب الصفحات، وآذان ضخمة لسماع النداء الآتي من: «أين توجد الأشياء الوحشية».

ربما كان ذلك يفسر المَعْلَم الذي يراه الفنانون اليابانيون المعاصرون شديد الإلحاح: أطفال بعيون كبيرة مفتوحة، ولكن مع أنوف صغيرة مغلقة. إن صوراً كهذه تذكِّر بالأيقونات الدينية الغربية من حيث الرؤية والشم. إنها تصوّر أننا في عالَم من الكتابات الخطية،والخطوط والصور الملوّنة، نأتي إلى العالم وعيوننا مفتوحة. إن عملَهم يفسر جمالية الكتاب بالنسبة إلى جيل جديد من القراء في العالم - كما لو أن الحياة نفسها أصبحت «كتاباً بارزاً Pop-up» ضخماً، أو شريطاً فكاهياً.. كما لو أنه لم يعد هناك شعور أو وميض يخفى على نظر الأطفال، وعلى أدب الأطفال.


الهيئة العامة
السورية للكتاب

فهرس الصور

الصفحة

الصفحة

الفهرس

الصفحة

الصفحة

الدكتورة ملكة أبيض في سطور

*** المؤهلات العلمية:**

- ليسانس في العلوم التربوية من جامعة بروكسل الحرّة، بلجيكا.
- ماجستير في الآداب - الجامعة الأمريكية ببيروت.
- دكتوراه دولة في الآداب - جامعة ليون الثانية، فرنسا.

*** الوظائف:**

- مدرسة ومديرة في الثانويات ودار المعلمات بحلب.
- مدرسة وأستاذة في كلية التربية بجامعة دمشق.
- خبيرة بالمركز العربي لبحوث التعليم العالي - الكسو.
- رئيسة تحرير المجلة العربية لبحوث التعليم العالي - الكسو.
- أستاذة في جامعة صنعاء - اليمن.

*** من مؤلفاتها:**

- الثقافة وقيم الشباب: وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٤.
- الطفولة المبكرة والجديد في رياض الأطفال، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣.
- الطفولة المبكرة ورياض الأطفال، دار طلاس، دمشق، ٢٠٠٧.
- التربية المقارنة والدولية، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ط٢، ١٩٩٨.
- التربية والثقافة العربية - الإسلامية في الشام والجزيرة في القرون الثلاثة الأولى للهجرة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٠.
- وقفات مع سليمان العيسى، وزارة الثقافة، صنعاء، ٢٠٠١.

- قاموس مصطلحات الترجمة، جامعة الخرطوم، ٢٠٠٤ (مشاركة).
- قاموس الترجمة للمصطلحات الاقتصادية والسياسية، جامعة عدن، ٢٠٠٤ (مشاركة).
- رحلة كفاح، بالاشتراك مع سليمان العيسى، دار الحافظ، دمشق، ٢٠٠٧.
- سليمان العيسى في لمحات، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٩.

* **من ترجماتها إلى العربية:**

من الإنجليزية:

- تسع قصص، تأليف سالنجر، دار الاتحاد، بيروت، د. ت.
- التربية المقارنة: منطلقات نظرية ودراسات تطبيقية، تأليف إدموند كنغ، وزارة الثقافة ، دمشق، ١٩٨٧.
- طريقة مونتسوري للأم والمعلمة في تربية الطفولة المبكرة، دار الحصاد، دمشق، ١٩٩٢.
- ثقافة التربية وعلم النفس، تأليف جيروم برونر: وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٩.
- رسائل إلى قاص ناشئ، تأليف ماريو فارجاس للوزا، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٦.
- العديد من قصص الأطفال بالاشتراك مع سليمان العيسى.

من الفرنسية:

- الشقاء في خطر (ديوان شعر)، مالك حداد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، بيروت ١٩٨٠.
- الجثة المطوقة (مسرحيات)، كاتب ياسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، بيروت، ١٩٨٠.

- نجمة (رواية)، كاتب ياسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، بيروت، ١٩٨٠.
- منهجية البحث، تأليف ماتيو جيدير، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٤.
- المدينة العربية حلب في العصر العثماني، تأليف اندره ريمون، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٧.
- الاقتصاد السياسي لدمشق في القرن التاسع عشر، تأليف زهير غزال، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٨.
- الإبداع الروائي المعاصر في سورية من ١٩٦٧ إلى أيامنا هذه، تأليف الزابيت فوتييه، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٨.
- العديد من قصص الأطفال بالاشتراك مع سليمان العيسى.

* **من ترجماتها إلى الفرنسية:**

- كتاب صنعاء، للدكتور عبد العزيز المقالح، جامعة عدن، ٢٠٠٤.
- كتاب القرية، للدكتور عبد العزيز المقالح، وزارة الثقافة، صنعاء، ٢٠٠٤.
- الوردة المتوحشة، لخالد الرويشان، وزارة الثقافة، صنعاء، ٢٠٠٥.
- أحكي لكم طفولتي يا صغار لسليمان العيسى، اتحاد الكتاب الجزائريين، ٢٠٠١.
- اليمن في شعري لسليمان العيسى، وزارة الثقافة، صنعاء، ٢٠٠٤.
- ماذا قالت الغيوم: مختارات شعرية، لسليمان العيسى، صنعاء، ٢٠٠٤.
- أوراق من حياتي، لسليمان العيسى، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٣، وزارة الثقافة، صنعاء، ٢٠٠٤.
- قصائد حب، لسليمان العيسى، وزارة الثقافة، صنعاء، ٢٠٠٤.
- كلمات خضر للأطفال، لسليمان العيسى، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٥.



الطبعة الأولى / ٢٠١٠

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة



المؤلف : سيث ليرر

❖ أستاذ اللغة الإنجليزية والأدب المقارن في جامعة ستانفورد، وهو مؤلف للعديد من الكتب ومنها: اختراع الأنجليزية - تاريخ مختصر؛ وناشر لمجموعات عديدة، منها: دليل جامعة ييل لشوسر.

قيل في الكتاب:

❖ كتاب رائع؛ يتمتع برؤية واسعة لافتة للنظر حول تقاليد أدب الأطفال، شديد التأثير بصفته عملاً من أعمال التأليف يقدم لحظات عديدة من الأصالة والمفاجأة حتى للقارئ الخبير. والمعنيون بحياة الأطفال النفسية، سواء أكانوا باحثين، أو مربين، أم آباء، سيفيدون منه الكثير.

(كاتي ترومبز، جامعة ييل)

❖ إنه موسوعة مدهشة من التفكير المبتكر الأصيل حول موضوع شديد الأهمية في القرن الواحد والعشرين. فكل صفحة من كتاب سيث ليرر الرائع تذكرنا بالقيمة العليا الخالدة لقراءة الأطفال. وهذا الكتاب جدير باهتمام كل من يُعْنَون بتكون الأطفال - من مربين، وواضعي سياسة، وعلماء نفس، وآباء، بالإضافة إلى الباحثين. ومما يكتبه ليرر: إن أدب الأطفال يعني التهذيب والإمتاع. وهذا هو ما يفعله نفسه على طول الكتاب.

(إيلين هاندلر سبيتز، جامعة ميريلاند)



www.syrbook.sy

مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٠

سعر النسخة ٢٨٠ ل.س أو ما يعادلها